CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

574

abril 1998

DOSSIER:
Mario Vargas Llosa

Dominique Viart
La poesía francesa contemporánea

James Fenton
Elisabeth Bishop

Entrevista con Jean Starobinski

Cartas de Argentina, Inglaterra y París

Notas sobre Albert Camus, James Joyce, Italo Calvino y Bárbara Jacobs.

Ilustraciones de Antonio Lorenzo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

574 ÍNDICE

DOSSIER
Mario Vargas Llosa

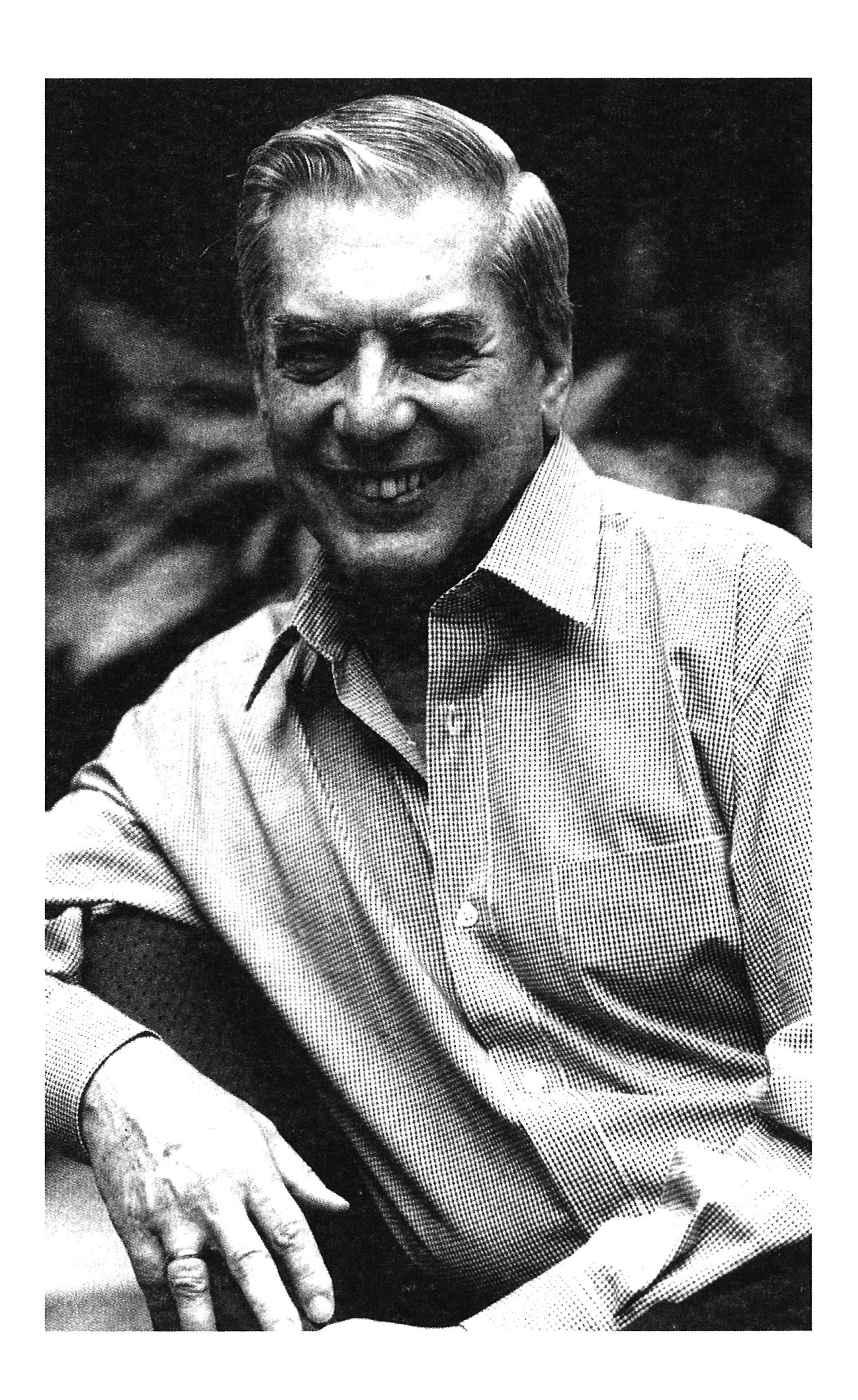
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Antonio Lorenzo

DOSSIER
Mario Vargas Llosa



Dos entrevistas con Mario Vargas Llosa

Optimismo de la historia

–Leí en 1971 La ciudad y los perros, *que trata de una escuela militar, en Lima, donde los jóvenes eran entrenados para funcionar en un mundo de violencia. Este libro se basa en su experiencia propia, ¿verdad?*

–Cuando mi padre se dio cuenta de mi pasión por la literatura, me mandó a una escuela militar. Para él, escribir era algo vergonzoso. Él era un *self-made man.* No entendía a los artistas, a los intelectuales, a los escritores; los asociaba con el mal, con la gitanería, con los homosexuales. Por eso se oponía a mi vocación y pensaba que el ejército me salvaría. Viví durante dos años una pesadilla, y comprendí que tenía que contarla.

–¿Tu padre fue importante para ti?

–¡Sí! Aunque nuestras relaciones fueron difíciles. Sin embargo, por una de esas paradojas del destino, la falta de aceptación por parte de mi padre y la violencia que conocí en la escuela me dieron la fuerza para definir mi propia personalidad. Si no hubiera sido por mi padre, mi convicción de hacerme escritor no habría sido suficientemente fuerte. Especialmente en un país como Perú.

–¿Por qué especialmente en Perú?

–Porque es un país donde el 80% de la población es analfabeta, donde no existían entonces casas editoriales, donde un escritor no ocupaba ningún lugar en la sociedad. Además, gracias a mi padre pude conocer el verdadero rostro de Perú y darme cuenta de que es un país donde existen enormes diferencias sociales, económicas y culturales. Todo esto lo aprendí en la escuela militar.

–¿Tu familia era rica?

–Mi padre pertenecía a la pequeña burguesía y tenía varias profesiones. Sin embargo, cuando hablo de mi familia, pienso ante todo en la familia de mi madre, que pertenecía a la clase media. Mi madre nació en la provincia, en la ciudad de Arequipa, al sur de Perú. Es una ciudad muy católica y conservadora, y así era su familia. Cuando mi padre se casó con ella, la llevó a Lima; después la abandonó y desapareció. Mi madre, embarazada, regresó a Arequipa. Fue una verdadera tragedia ya que, para su familia, una separación ni siquiera podía pensarse. Nos fuimos a Bolivia; me dijeron que mi padre había muerto, y fue mi abuelo quien lo sustituyó.

Pasé diez años con mis abuelos y con mi madre, mis tíos y tías. Diez años de felicidad. Para mí, mi padre era el retrato de un hombre en uniforme de la Marina Mercante Argentina.

–En La casa verde, *un libro lleno de revolucionarios e inquisidores, has descrito la violencia en Perú. ¿Cuál es la imagen social del papel de los conquistadores?*

–Tanto la brutalidad de los españoles como su fanatismo religioso han encontrado en Perú un suelo fértil. Todos los documentos de la época hablan de que el sistema político de los incas era muy avanzado. Los incas encontraron un modo de luchar contra el hambre, aprendieron la manera de guardar la comida, construyeron silos para las provisiones. Pero, por otro lado, los incas formaban una sociedad muy burocratizada. El individuo no existía en ella. El sistema controlaba a la gente. Además, crearon un Estado teocrático. Los primeros poemas de esta tradición son obra de gente triste y melancólica. Desde mi punto de vista, estos antecedentes constituyen la razón de la tristeza y de la existencia pasiva de los peruanos.

–Al llegar a Piura, una ciudad que fue muy importante para ti...

–Allí viví la experiencia más fuerte de mi niñez, y tal vez de mi vida. Cierto día, de manera completamente inesperada, mi madre me dijo que, en realidad, mi padre no había muerto. Algunos momentos más tarde, me llevó al hotel donde nos esperaba un hombre que no se parecía al de la foto. Era mi padre. Mi madre seguía enamorada de él. Sin decir ni una palabra a los abuelos, me llevó y nos fuimos con mi padre a Lima. Creo que fue en ese preciso instante cuando comenzó mi verdadera vida. Desapareció la felicidad, terminó la niñez paradisiaca. Al lado de mi padre –era un hombre violento– conocí la autoridad y la brutalidad. Le tenía miedo, lo odiaba por haberme quitado la madre. También conocí la soledad, ya que mis padres no tenían en Lima una familia y yo no tuve amigos.

Siempre fui un lector asiduo. Leer fue una distracción desde los cinco años. La literatura se convirtió para mí en una especie de escape. Comencé no sólo a leer, sino también a escribir. Ya antes escribía poesía y en casa de mis abuelos la elogiaban. Pero mi padre no aceptaba mis demostraciones literarias.

–¿Te rebelaste en su contra?

–No inmediatamente. Mi padre deseaba que trabajara durante las vacaciones. Él trabajaba entonces en una Agencia Informativa y me encontró una ocupación en la redacción del periódico *La crónica.* Fue entonces cuando me rebelé y comencé a estudiar. Me rebelé no solamente contra mi padre. En Perú, desde hacía ocho años, gobernaba un dictador militar, el general Odría. No existían entonces los partidos políticos. Cuando me inscribí en la

Universidad de San Marcos, tenía la esperanza de conocer las organizaciones clandestinas. Y me inscribí en lo que quedaba del Partido Comunista.

–Tenías 18 años...

–Mucho entusiasmo y deseos de luchar. Éramos pocos, nuestra ideología era el estalinismo en su forma más pura. Discutíamos el realismo socialista, leímos *El poema pedagógico* de Makarenko o *Cómo se templó el acero,* de Ostrowski. Había que leer estos libros a cualquier precio, pero yo me aburría. En ese tiempo, yo leía también a Sartre, y fue precisamente Sartre quien me protegió eficazmente del realismo socialista. Era lo único que no aceptaba, entonces, del comunismo. Así pues, fue la literatura lo que me resguardó del dogmatismo. Me apasionaba la literatura occidental. Un año más tarde, abandoné el Partido.

–Pero permaneciste como simpatizante.

–Estaba a favor de todas las organizaciones que lucharan contra las dictaduras. Además, inmediatamente después, comenzó la Revolución cubana.

–Admirabas a Fidel Castro.

–Organicé un pequeño grupo de ayuda a la Revolución, en la que participaban todos los emigrantes cubanos. Recuerdo que en diciembre de 1958, cuando Batista huyó de Cuba, yo me encontraba en París y me emborraché de alegría. Al principio, pensábamos que Fidel era la persona que estábamos esperando desde hacía mucho tiempo. El rostro humano de la Revolución, el liberal radical. Todos nos equivocamos, ¿no?

–En aquel período, ¿ibas con frecuencia a Cuba?

–Trabajaba como periodista para la radio francesa y fui por primera vez a Cuba como enviado durante la crisis de Bahía de Cochinos, en 1960. Tenía 24 años, era entusiasta y me sentía unido a Cuba. Más tarde, viajé casi todos los años a Cuba. Quizá en 1965, por vez primera, comencé a pensar que todo aquello no era tan magnífico. Fue entonces cuando comenzó la represión contra los homosexuales, a quienes en Cuba llamaban «los enfermitos». En ese tiempo, Castro organizó las Unidades Móviles de Apoyo a la Producción, verdaderos campos de concentración en los que encerraban a los criminales, pero también a los adversarios de la Revolución, a los homosexuales, a los *hippies,* a la bohemia artística. Los mandaban a trabajar en granjas similares a los «gulag». Supe de varios suicidios. Fue entonces cuando me peleé con Fidel y le escribí una carta personal.

–¿Cuál fue su reacción?

–Invitó a Cuba a ocho intelectuales latinoamericanos –entre otros a Julio Cortázar y a mí, a quienes nos inquietaban estas persecuciones–. En una reunión que duró toda la mañana, nos habló de los becarios, jóvenes campesinos que venían a La Habana para estudiar. «La capital –decía– es una ciudad corrompida en donde los homosexuales se dedican a la violencia, y

los padres de esos jóvenes protestan», y él se sentía responsable de todo aquello. Después se subió a la mesa y nos contó de nuevo la historia de la Revolución. Era un orador magnífico. Nos dejamos convencer, aunque nos quedamos con un mal sabor. En cuanto a mí, creo que fue el principio del fin. En 1968 hice un viaje a la URSS. Fue la decepción más grande que jamás haya vivido. Nunca me hubiera imaginado que eso pudiera ser el socialismo.

–Después tuvo lugar la invasión de Checoslovaquia...

–Cuando Fidel se declaró en favor de la intervención, lo critiqué en mi artículo «El socialismo y los tanques». A partir del año 1968 me convertí en un crítico vehemente de la URSS, aunque al mismo tiempo me esforzaba por demostrar algo imposible: que en Cuba la situación era diferente. Fue finalmente el caso de Heberto Padilla el que cambió mi actitud. Aquel poeta cubano fue al principio un alto funcionario en el gobierno de Castro y más tarde fue puesto en prisión y obligado a acusarse a sí mismo, de modo humillante, en 1971. Escribí entonces un manifiesto, firmado por muchos intelectuales: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jorge Semprún. En Francia, todos firmaban. También firmaron los americanos y los italianos. Sólo en América Latina éramos pocos: Carlos Fuentes, Octavio Paz...

–Explícame el fenómeno de García Márquez, quien estuvo en pro de Fidel Castro y al mismo tiempo contra Solidaridad.

–García Márquez se fue a Cuba inmediatamente después de la victoria de Fidel y comenzó a trabajar en la Agencia Prensa Latina. Entonces era idealista y romántico. Pero cuando los comunistas tomaron la dirección de la Agencia, se deshicieron de él. Se volvió escéptico y guardó distancia; nunca hablaba de política.

–Pero vivía en La Habana.

–Más tarde se fue a los Estados Unidos y después a México. En realidad, no se dejaba envolver por aquel entusiasmo que en todos nosotros despertó la Revolución cubana. Fue irónico, como alguien que conoce la verdad. El año 1971 fue para mí una sorpresa. Un amigo cercano de García Márquez estaba seguro de que él iba a apoyar mi manifiesto en defensa de Padilla, y puso su nombre en la lista de los firmantes. Pero García Márquez se tachó. Y más tarde reanudó nuevamente las relaciones con La Habana.

–¿Cuál fue el carácter de estas relaciones?

–Personal. Al principio consistió en ser un invitado oficial de la Revolución, viajar de vez en cuando a Cuba, aparecer junto a Fidel. Con el tiempo, se convirtió en un enviado en misiones culturales y especialista en *public relations* de la Revolución.

–¿Por qué crees que lo hacía?

–Nunca explicó su posición. Cuando le hacían preguntas, daba siempre

una respuesta evasiva, por ejemplo, que la amistad con Fidel le permitió liberar a algunos prisioneros políticos.

–¿Cuál fue la postura del escritor argentino Ernesto Sábato?

–Sábato fue siempre enemigo de cualquier dictadura, tanto de izquierda como de derecha, tanto contra Pinochet como contra Castro. No sé por qué se negó a firmar mi manifiesto.

–¿Y Pablo Neruda?

–Tampoco firmó, pero me mandó una carta, me llamó por teléfono y hasta me envió un regalo: un grabado de un libro del siglo XVIII que representaba a un gigante peruano. Para mí constituía un apoyo importante. Nunca olvidaré aquel tiempo. Me sentía como si fuera un apestado. Entonces yo vivía en Barcelona, y cuando fui a participar en una discusión organizada en la universidad, no pude entrar a la sala porque los estudiantes me cubrieron de injurias. Fui considerado como un bandido de la CIA. Pero, para mí, fue una experiencia increíble: reconquisté la libertad. Firmaba todo lo que me parecía que valía la pena firmar. Después de un período de dependencia, descubrí la independencia.

–¿Y cuál fue tu actitud hacia los norteamericanos?

–Cuando era joven, todo parecía claro. América Latina era explotada por las compañías internacionales, maltratada por los dictadores militares, pero al mismo tiempo se encontraba bajo la protección de Estados Unidos. Los responsables entonces eran los Estados Unidos, que protegían a los dictadores, quienes a su vez exigían que las compañías les pagaran. Ésta fue la imagen de nuestro continente durante la guerra fría, aunque también entonces existían Estados democráticos: Costa Rica, Chile, Uruguay. Entonces todavía no entendía lo que significa el capitalismo, el único sistema que posibilita la acumulación de los bienes materiales. El capitalismo es un sistema amoral, pero muy elástico, que se amolda a las reglas del juego fijadas por el poder. La misma empresa funciona según diferentes reglas en un sistema democrático, pseudodemocrático y en un sistema dictatorial. La misma empresa que en Estados Unidos paga impuestos y acepta las leyes sociales, en México pagará a secretarios de Estado, enriquecerá la cuenta presidencial en la banca suiza y encontrará la manera de evadir impuestos; en Cuba, se aprovechará del trabajo de los prisioneros. No es la empresa ni el sistema capitalista quienes fijan las reglas del juego, sino el poder político. Si el gobierno es corrupto, también lo es la empresa.

–El socialismo te desengañó. Pero tampoco te entusiasma el capitalismo.

–Antes de la crisis cubana, en el período de la intervención soviética en Praga, comencé a leer a Camus, a quien antes rechazaba en favor de Sartre. Era, en cierta manera, una evolución cuyo fruto fue el conjunto de mis ensayos *Entre Sartre y Camus*. Más tarde leí a Raymond Aron. *El opio de los*

intelectuales, y a Orwell. Finalmente, leí la autobiografía de Koestler, lo que constituyó un verdadero cambio. Después de la crisis provocada por la desilusión de la utopía socialista, me he vuelto defensor de la democratización política unida a la apertura económica. Pienso que no existe otro camino para salir de la pobreza. No existe una alternativa para la economía del mercado, la privatización de las empresas, la internacionalización económica. Pero si este proceso no va a la par con la política democrática, provocará la creación de enormes diferencias sociales.

–Presentaste tu candidatura para la presidencia de Perú, ¿por qué considerabas que tenías algo que proponer?

–Todo lo que proponía y lo que defendía no podía recibir un apoyo nacional. Contra el fundamentalismo liberal que yo representaba, ganó Fujimori, japonés de origen, en nombre del populismo. Cuando perdí, me quedé callado, fui a Europa y me dediqué únicamente a la literatura. Según mi opinión, en la primavera de aquel año, Fujimori cometió el crimen más grande que un presidente electo democráticamente puede hacer. Llamó al ejército, sacó los tanques a las calles, disolvió el Congreso, echó a los jueces, regresando de este modo a la tradición peruana de autoritarismo.

–¿Cómo explicas su éxito en los comicios?

–Cuando, en 1980, después de doce años de dictadura, recobramos la democracia, se nacionalizó la industria y la agricultura. Desde el punto de vista social, fueron cambios importantes, pero provocaron una catástrofe económica. No teníamos una tradición democrática y debíamos luchar contra el terrorismo, más fuerte que nunca. Nació un antiterrorismo, y como ni el ejército ni la policía estaban preparados adecuadamente, actuaron de manera muy brutal. A partir de 1985, en el poder estaba un populista rabioso, Alan García. Fue él quien destruyó la economía peruana, haciendo cosas tan grotescas como declarar la guerra al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial. Fue un acto de una idiotez monumental que nos aisló del resto del mundo. Nadie quiso darnos un crédito o firmar un tratado económico. La inflación fue inimaginable y las ganancias disminuyeron un 75%. Fue el caos total. Los años 1985-1990 fueron un período de miseria que tocó a varias capas sociales. Fue entonces cuando apareció Fujimori.

García temió que yo pudiera ganar, entonces movilizó las fuerzas del lado de Fujimori. El 10% de los votos de los comunistas se fueron hacia él. Los comunistas sentían que el cielo se les abría, ya que para ellos yo era la oveja negra. Una semana más tarde, García cambió el programa: aceptó al FMI y destruyó a los comunistas, que votaron por él.

–¿Existe en Perú la libertad de prensa?

–Existen semanarios de oposición, pero la televisión y la prensa diaria están bajo control. Esto permite aplicar el sistema llamado «mexicano».

Los propietarios adquieren condiciones favorables para importar el papel y no tienen que pagar impuestos. Sin eso, el periódico no sería rentable. En cierto momento escribí en *El Comercio,* pero criticaba a Fujimori, entonces el periódico fracasó.

–¿Cuál es tu relación con la Iglesia, con la fe?

–Soy agnóstico. Considero, sin embargo, que la falta de fe constituye un vacío, que sólo pocos son capaces de llenar a través de la cultura. Además, ni la literatura ni el arte son capaces de llenar el vacío provocado por la muerte de Dios. La religión es una necesidad social e histórica. Es una condición básica para que las sociedades puedan sobrevivir, bajo la condición de que un Estado laico nunca se identifique con alguna Iglesia. La separación de la Iglesia y el Estado es, para mí, la condición de la existencia de la democracia.

–¿Qué son hoy, en los países de América Latina, la derecha y la izquierda?

–Existe una sola línea divisoria: el papel del Estado en la vida económica. Si consideras que el Estado debe jugar un papel importante, perteneces a la izquierda; si quieres que este papel sea limitado al mínimo, perteneces a la derecha. En el siglo XX, los puntos más importantes de toda discusión son el nacionalismo y el internacionalismo. Pero ellos no permiten definir esta línea divisoria, ya que existe un nacionalismo de izquierda y otro de derecha, del mismo modo que existe un internacionalismo de izquierda y otro de derecha. Lo observo en Francia, Inglaterra, etc.

–¿Y la idea de un Estado étnico?

–Para mí, el enemigo fundamental es el colectivismo, que aparece de diferentes modos y bajo diferentes máscaras. El colectivismo se esconde detrás del nacionalismo. El fundamentalismo religioso es también colectivismo. Todas las divisiones sociales en el seno de la cultura son una manifestación del colectivismo. La pluricultura es también una de las formas de la intolerancia colectivista. La pluricultura te condena al encierro dentro de las fronteras de tu cultura o de tu cultura aparente. Un afroamericano será siempre un afroamericano, un musulmán será siempre un musulmán, y un americano nacido en el seno de los apaches, será un apache: no puede salirse de su propia cultura, ya que, de ser así, se convertiría en un traidor. Por el contrario, yo considero que, aun siendo un apache, musulmán o afroamericano, puedo ser lo que quiero. La selección debe depender de mí.

–¿El pluriculturalismo es, en tu opinión, la glorificación de la idea del gueto?

–O del «gulag». Cuando era joven, se dividía a los hombres entre los que provenían de la clase obrera y los que pertenecían a la burguesía. Fuimos esclavos de esta división. En realidad, estas divisiones son categorías arti-

ficiales, construidas por los hombres que poseen el poder. Es así como se conquista el poder: seduciendo a sus propios clientes. Esto no tiene mucho que ver con la cultura democrática.

–Reprochas a Gombrowicz su pesimismo. Dame un ejemplo de optimismo en tus novelas.

–¿Te acuerdas de qué decía Camus? Uno puede ser optimista en cuanto a la historia, porque allí todo depende de nuestra elección. Pero en cuanto a la metafísica, debemos ser pesimistas. Aquí no podemos elegir: somos prácticamente elegidos. Para mí, ésta es una definición desprovista de toda ingenuidad. La naturaleza humana es una. Y en ciertas circunstancias aparece y muestra el monstruo que nos habita. Esta naturaleza y nuestro destino son la civilización. El mejor ejemplo es Yugoslavia, un país civilizado que mostró su rostro bárbaro. Y sin embargo, la historia puede ser cambiada por nosotros. Aquí el ejemplo lo constituye Polonia. El cambio de la historia fue cuestión de elección. No cayó del cielo: exigió un esfuerzo y un sacrificio. Sin embargo, los polacos cambiaron su destino.

–Para nosotros, hombres de fines del siglo XX, ¿existe todavía una esperanza o ya no existe ninguna utopía o ilusión?

–Hay que aceptar el hecho de que una sociedad ideal no existe ni nunca existirá.

–No ideal, pero mejor.

–Eso es otra cosa. Pienso que la necesidad de la utopía se encuentra en el corazón del hombre, que es la fuente de todas las grandes realizaciones humanas. Pero los intentos de llevar a cabo una utopía social e histórica conducen a una catástrofe. Hay que extirpar la utopía de estos ámbitos y plantarla en donde pueda ser positiva sin provocar sacudimientos. Algunas de sus formas pueden enriquecer al ser humano mismo. Uno puede convertirse en santo, pero la santidad colectiva es imposible. La literatura y el arte pueden ser una fiesta constante de la irrealidad. En grupos pequeños se puede construir un paraíso. Pero cuando se trata de colectivizarlo, comienzan la violencia y la destrucción de la libertad.

Adam Michnik

Traducción: María Sten

El erotismo y las formas

–Usted admira a Bataille. ¿De qué manera ha influido en su escritura?

–Tengo admiración por Bataille como ensayista, no tanto como novelista, aunque creo que *La historia del ojo* es una gran novela experimental. Pero como ensayista es, para mi gusto, una de las mentes más lúcidas. En *La literatura y el mal,* un libro que he leído dos o tres veces, Bataille describe la literatura como expresión de todo aquello que ha tenido que ser suprimido, reprimido, recortado del ser humano para hacer posible la vida en comunidad: los instintos, los deseos, todo aquello que, liberado enteramente de frenos, provocaría destrucción, violencias indecibles. Él dice que esa parte mutilada necesita volcarse y buscar salida. La literatura, dice, es uno de esos vehículos privilegiados para que se exprese todo aquello que está reprimido en la sociedad.

Los ensayos de Bataille siempre han descrito, creo que con enorme finura y delicadeza, esa dimensión oscura y prohibida del ser humano. Recuerdo también un ensayo maravilloso de Bataille sobre Gille de Rais, compañero de Juana de Arco, gran señor medieval de Bretaña, que fue en cierta forma, durante la primera mitad de su vida, un héroe militar de Francia, aunque luego se descubrió que era un monstruo que sacrificaba niños y participaba en aquelarres. En ese ensayo, Bataille describe a este hombre como «una jaula llena de ángeles y de demonios». Bataille ha sido un pensador realmente muy valioso y original. Sobre economía escribió un ensayo muy bonito, *La parte maldita,* describiendo lo que es el lujo, el consumo como una opción para organizar la sociedad, distinta de la opción pragmática, que es la que siguió la cultura occidental. Fue un gran provocador.

–¿Qué es lo que lo acerca a Bataille en textos como Los cuadernos de don Rigoberto*?*

–En *Los cuadernos de don Rigoberto* el personaje explora el lado oscuro de su propia personalidad, poblado de demonios, y saca esos demonios a la luz, pero sólo para sí mismo, en la soledad de su estudio. Es un libro que está en las antípodas del mundo de las ficciones de Bataille, donde el erotismo tiene mucho más que ver con la muerte que con el placer. Uno no puede realmente imaginar que los personajes de las novelas de Bataille

gocen con esas ceremonias tan lúgubres, tan absolutamente truculentas, perversas y autodestructivas que conducen, inevitablemente, a la muerte. No. El placer en el caso de don Rigoberto y de doña Lucrecia es un canto a la vida. La violencia es algo que no forma parte en absoluto de los estímulos sexuales de don Rigoberto, y en ese sentido está muchísimo más cerca de cierta literatura dieciochesca que de Bataille.

–Los admiradores del Marqués de Sade probablemente se desilusionen con Los cuadernos de don Rigoberto...

–¡Espero que se desilusionen! Porque ésa es una vertiente del erotismo que a don Rigoberto no lo seduce. Don Rigoberto lo dice con cierto humor: «todo aquello que exige el árnica no es algo que me seduzca».

–¿Qué opinión le merecen las teorías y prácticas de Sade? ¿Es un buen literato?

–Resulta casi absurdo verlo como un literato. En realidad, Sade era un filósofo, un pensador, y su mundo es uno maniáticamente racionalista en el que la actividad sexual, que está siempre muy presente, es mucho más una consecuencia que una causa. Ahí lo que hay es un desafío fundamental a la idea de Dios, a la idea de una trascendencia. Hay una afirmación dogmática de que la vida comienza en la naturaleza y que, por lo tanto, todo tipo de moral es absurda. Porque la vida debe y sólo admite ser lo que es la naturaleza: un proceso de creación y de destrucción en el que el fuerte se impone al débil. Los instintos deben desplegarse en la más absoluta libertad sin otro freno que la propia satisfacción de los deseos, una idea que llevada a sus últimas consecuencias produce los textos de Sade: esos apocalipsis absolutamente monstruosos en que la vida misma desaparece. Creo que ese mundo es fascinante y repelente al mismo tiempo; es un mundo muy poco seductor desde el punto de vista literario. Los personajes de Sade no existen; son ideas, son seres totalmente desencarnados y por eso la forma predilecta de Sade es el diálogo. En eso, él es un filósofo dieciochesco, un caso excéntrico que creó y agotó un género. No es uno de mis autores favoritos; a ratos, me resulta extremadamente tedioso por su prolijidad, porque sus novelas son repetitivas, recurrentes. No, no es un gran escritor. Al mismo tiempo, es imposible no sentirse convulso, sacudido intelectualmente con sus demostraciones que, a veces, tocan un centro neurálgico de la problemática humana.

–¿Cuáles son, aparte de Bataille, las influencias del lenguaje erótico en Los cuadernos de don Rigoberto*?*

–Creo que las influencias más importantes de un escritor no son aquéllas de las que es consciente. Las verdaderas influencias son las que se han integrado enteramente en la propia personalidad; seguramente, esas influencias son múltiples en un libro donde se mezclan muchas cosas. El erotismo no es posible sin civilización y sin cultura. Ésa es la razón por la que en este libro hay

tantas referencias a pinturas, a música, a ideas, porque toda esa utillería es el material de trabajo con el que don Rigoberto construye sus fantasías. Esas fantasías deben mucho a los propios fantasmas de don Rigoberto, pero muchísimo también a los libros que leyó, a los cuadros que admiró, a los grabados que hojea constantemente en sus libros, a la música que lo excita.

–*¿Qué distingue al amor del erotismo en* Los cuadernos de don Rigoberto*? ¿El erotismo es inseparable del amor?*

–Creo que sí, en los casos de espíritus refinados, pero no necesariamente. Para multitud de seres humanos el amor es simplemente una fórmula que tiene que ver con los instintos, algo en lo que no se vuelca ninguna creatividad u originalidad. En el caso de don Rigoberto, el amor es un sentimiento y, al mismo tiempo, un placer físico; una creación en la que se vuelca tiempo, fantasía, cultura, un respeto de las formas absolutamente indispensable para que resulte siempre novedoso y que no se disuelva en la rutina; eso es el erotismo, una creación casi artística en la que además uno encuentra placer y mantiene viva una llama que generalmente la convivencia anula, mata.

–*¿Hasta dónde ha determinado la hegemonía de la literatura escrita en lenguas extranjeras el surgimiento o la inexistencia de una literatura erótica en Latinoamérica?*

–Sería más justo hablar de la presencia de lo erótico en la literatura latinoamericana. Yo creo que es una presencia más bien reciente, pues en el pasado, cuando la literatura latinoamericana era mucho más regionalista, mucho más primitiva de lo que es actualmente, el erotismo no tenía cabida –como tampoco tenía cabida la realidad–. Eso ha cambiado en la medida en que América Latina se ha modernizado desde el punto de vista cultural y literario. En ciertas épocas, una literatura con una apertura hacia lo erótico hubiera sido inaceptable, no tanto por razones morales, sino por razones políticas y morales.

La literatura militante, por lo general, es una literatura puritana que desconfía del sexo y lo reprime. En eso, los autores del realismo socialista y los escritores católicos edificantes prácticamente coinciden. En esa materia, un comunista de los años treinta y mi abuelita tenían una moral muy semejante: el sexo debía reprimirse y ocultarse porque se consideraba, en un caso, pecado y, en otro, decadencia burguesa. Afortunadamente, esas visiones del sexo ya son arcaicas. Ahora el peligro más bien es el contrario: hasta qué punto la permisividad puede banalizar y vulgarizar enteramente el sexo y privarlo de misterio, de formas; es decir, convertirlo en una gimnasia primitiva, desencantarlo. Hay un encanto que es fundamental mantener vivo si queremos que el sexo sea una fuente de placer a lo largo de toda la vida.

–*¿Qué le debe el erotismo a la llamada revolución sexual de los sesenta?*

–Hay que ser sumamente desconfiados cuando se habla de permisividad y

liberación. Es fundamental que el sexo no sea objeto de represión, que no sea un instrumento para ejercer el dominio y destruir la espontaneidad. Sin duda, la moral del '68, en muchos casos, fue la moral del *happening,* y para mí eso no tiene nada que ver con la dignificación del amor que el erotismo significa. El erotismo es una elección en la que se vuelca la individualidad. No es una moda; son, fundamentalmente, los fantasmas de la propia intimidad, que encuentran una expresión a través de unas prácticas, de unos ritos, de unas formas mutuamente pactadas. Eso para mí tiene que ver muy poco con «esas demostraciones colectivistas», como diría don Rigoberto. Si algo es el erotismo es una exigencia indispensable en el terreno amoroso. Ahí la promiscuidad es negación de la originalidad y la creatividad individual. La visión del '68 fue una visión colectivista, pública. El amor no es público ni colectivista: es privado. Y cuando se le saca a la luz pública, de alguna manera, se empobrece.

–Cabría preguntar entonces si el amor y el erotismo pertenecen al ámbito del sueño, donde el hombre es Dios.

–¡Por supuesto! El amor es una invención. Creo que, de alguna manera, en el amor físico estamos materializando una ilusión, buscando en la realidad el prototipo que hemos ido forjando en nuestros sueños. Sin ninguna duda. Pero creo que la característica primordial no es esa influencia de la fantasía, sino el dominio de lo privado. Un dominio que debe ser respetado y sobre lo que una sociedad no debe legislar.

–En la contraportada de su libro leemos: Una novela de la que hablará todo el mundo. *¿Le teme al escándalo o lo busca?*

–Sería una ingenuidad pensar que hoy en día es posible un escándalo como el que rodeó a *El amante de Lady Chatterley* de Lawrence o a los *Trópicos* de Henry Miller. Hoy ocurre exactamente lo contrario. La sociedad abierta de nuestro tiempo está esperando que aparezca rápidamente alguna forma de provocación (el exceso, el tumulto, la transgresión) para adoptarla y frivolizarla rápidamente como un consenso. Ésa es la realidad actual. Nosotros vivimos en sociedades abiertas –claro, no ocurre así si vamos a Irán o a Corea del Norte, o a Cuba; ahí naturalmente hay todavía un control muy fuerte por parte del poder–. No hay escándalo posible en nuestro campo. En él, más bien, lo que hace falta es poner un poco de claridad en una confusión extraordinaria. Una confusión, por ejemplo, entre lo que es erotismo y lo que es libertad y libertinaje. En el campo del amor, lo que falta son ideas; hay muchos estereotipos, muchos lugares comunes.

–Da la impresión de que la homosexualidad lleva implícita una crítica por parte de don Rigoberto...

–No, en absoluto. Don Rigoberto es muy claro cuando dice: «En materia sexual la libertad debe ser reina y cada uno debe elegir de acuerdo a su propia vocación su conducta sexual». Es algo sobre lo que no puede caer una

calificación de tipo moral. Él dice: «Yo no soy un homosexual. Tengo tanto derecho a no serlo como una persona tiene derecho a serlo». Pero no hay la más mínima falsificación o jerarquización de las opciones sexuales de las personas. En eso la libertad debe ser reina, todo debe ser admitido, lícito, mientras sea mutuamente pactado y respetado.

–¿No hay una visión romántica en su novela?

–Sí: el romanticismo está presente en el libro. Por ejemplo, la identificación de Fonchito con el pintor Egon Schiele es claramente romántica. Schiele es un héroe romántico: muere joven, lo arrebata una enfermedad, sufre, padece, es perseguido, incomprendido, enviado a la cárcel, uno de sus cuadros es quemado por incomprensión. Era un romántico típico. Fonchito se identifica muchísimo con él; su pintura tiene un poco ese algo prohibido que tanto ha seducido al público romántico. De ese personaje sí se puede decir que es de filiación romántica. No sé en el caso de don Rigoberto. Por una parte, se vuelca enteramente en el sueño, pero al mismo tiempo hay en él también un racionalista encarnizado, como se nota en esas diatribas donde trata de razonar sobre esa materia tan díscola que son sus gustos y sus fobias. Puedo aceptar que una de las vertientes del libro se puede llamar romántica, pero no todas.

–La parte final del libro nos lleva a la realidad del sueño...

Es un capítulo sobre el que tuve muchas dudas. No sabía si incorporarlo o suprimirlo, pero al final lo incorporé porque tengo una veta más bien realista: mostrar la cara objetiva de ese mundo construido sobre todo con fantasías.

–¿Y no dudó en describir la seducción de Lucrecita al niño Fonchito?

–No sé si la mujer seduce al niño o el niño a la mujer. El niño siempre ha estado asociado a las fantasías amorosas. Desde la tradición grecorromana hay dioses del amor, cupidos que son niños vinculados a la realidad amorosa para condimentarla con un ingrediente un poco perverso y prohibido. Es una realidad que nos escandaliza, sobre la cual legislamos muy severamente; pero en el fondo de la imaginación siempre bulle. Fonchito, como la Lolita de Nabokov, es un personaje que de alguna manera encarna esa tentación, una tentación tan arraigada precisamente porque enfrenta tabúes muy fuertes.

–Un elogio a la tentación de que mujeres adultas seduzcan niños...

–No, el libro no es un manual ni un manifiesto. Es una novela, una ficción, y por lo tanto puede ser leída desde la perspectiva de cada lector a partir de sus aficiones y sus fobias. Si alguno de mis lectores se estimula mucho con Fonchito, es su derecho. Personalmente, no he sentido ningún tipo de atracción sexual por él. Entiendo muy bien que doña Lucrecia quede turbada por un niño que, aparte de ser bello, es malicioso, que parece estar azuzando constantemente su personalidad sexual.

–Hay momentos en que el protagonista no es Rigoberto, ni la antagonista es Lucrecia, sino que Fonchito es el todo en la novela, algo más que un intermediario entre ellos dos...

–Desde luego que no es un intermediario. Es un personaje que tiene su mundo propio. Es indispensable en esa relación. Esa relación vive como al borde del abismo, en una circunstancia de peligro, gracias a Fonchito.

–Rigoberto se acerca mucho al mundo de los expresionistas y los abstractos. ¿Por qué estos estilos pictóricos?

–Él tiene un rechazo casi instintivo a las modas. Eso lo lleva a rechazar cosas tan absolutamente valiosas como París. París es una ciudad bellísima, pero como la moda es que a la gente le guste, eso, desde su individualismo tan absolutamente militante, a él lo lleva a rechazar París...

–Como rechaza a los «escritores brillantes»...

–Pero no porque no tengan talento, sino porque es un talento cuya brillantez los vuelve moda, los hace inevitablemente aceptados. Es su derecho a ser distinto. No hay un solo artista o pintor entre esos brillantes a los que él rechaza, que no sea enormente respetado. Ése es uno de los factores que le provocan recelos y desconfianza.

–Inevitablemente, uno tiene que preguntarle: ¿a usted no le gusta Carlos Fuentes?

–No. Eso no es verdad. Yo tengo mucho respeto por la obra de Fuentes. Lo conozco muy bien y lo he leído muy bien; pero reconozco el derecho de una persona a tener una visión de la literatura dentro de la cual los «escritores brillantes», como Fuentes, como Eco, como Updike, o los pintores como Frida Kahlo o Tàpies, no sean aceptados o no sean aceptables. Hay que tomar lo que está escrito en el libro con una mínima dosis de humor.

–Última pregunta sobre Los cuadernos de don Rigoberto: *¿La considera una novela latinoamericana? Está ambientada en Perú...*

–Pero podría haber sucedido en cualquier otra parte. Escogí Lima porque es el terreno que más conozco. Yo creo que hablar de novela latinoamericana, mexicana o peruana, es una reducción que de alguna manera niega la esencia de la literatura, que es la universalidad. Una novela escrita por un peruano o por un latinoamericano sí, de alguna manera, refleja ese matiz que representa a Cuba, a América Latina. Pero si una novela es sólo eso, creo que es una novela frustrada, fracasada. Una buena novela debe ser legible por lectores de cualquier cultura, de cualquier constelación, sin justificaciones geográficas. Si hubiera justificaciones geográficas, para mí, esa novela no sería una obra de arte.

Braulio Peralta

Vargas Llosa sobre Arguedas: la historia contra el historicismo

En *La utopía arcaica,* Mario Vargas Llosa realiza una crítica del indigenismo a través de la obra del escritor peruano José María Arguedas. Si se elige cifrar la conflictividad peruana en la existencia de dos sociedades o culturas, a saber, la blanca-hispanohablante-costeña y la india-quechuahablante-serrana, Arguedas aparecerá entonces a horcajadas sobre ambas.

Nacido en 1911 en una pequeña ciudad de la sierra sur –zona campesina, india y quechuahablante–, su padre es juez, una profesión prestigiosa, sobremanera en provincias. Esto sitúa a Arguedas en una posición social de relevacia, gracias además a su condición de blanco e hispanohablante.

Entre los siete y los diez años de edad, José María queda al cuidado de su madrastra (su padre, sin trabajo por razones políticas, vive de ciudad en ciudad) y de uno de los hijos de ésta, diez años mayor que José María. Ambos lo relegarán a la situación de un criado indio: vive miserablemente, se encarga de trabajos penosos en condiciones humillantes, habla sólo el quechua y los indios que sirven en la casa son su verdadera familia. El hermanastro de José María, de facciones indígenas, ejerce con especial fervor su condición de gamonal con José María, como si intentara borrar su apariencia india trasladándosela al niño.

El mundo de vida de Arguedas será el de la sociedad quechua hasta que en 1931 ingresa en la Universidad de Lima. Arguedas mantendrá ese doble vínculo con ambas sociedades peruanas a través de su literatura, volcada en temas indigenistas, y como etnólogo-antropólogo, dedicado a la cultura tradicional quechua[1].

[1] *Sus obras principales son* Agua *(1935),* Canto kechwa *(1938) y las novelas* Yawar Fiesta *(1941),* Los ríos profundos *(1958),* El Sexto *(1961),* Todas las sangres *(1964) y* El zorro de arriba y el zorro de abajo, *inconclusa y publicada en 1971, dos años después del suicidio de Arguedas.*

El Sexto *es su única novela costeña, ya que transcurre en la prisión limeña homónima. El resto de sus cuentos y novelas citados se desenvuelve en el ambiente serrano. Pero en toda su literatura el tema dominante es la contraposición entre ambas sociedades peruanas.*

Arguedas tiene también una obra ensayística y etnológica, centrada asimismo en la cuestión indígena.

Lo indio como lo peruano

El indigenismo se cifra en la reivindicación de la cultura india o indígena, vista como la legítima de una determinada comunidad –en este caso, Perú– en tanto es la de sus habitantes *originarios*. Partiendo de una definición culturalista de la cultura, según la cual ésta engloba los hábitos, creencias, tradiciones y creaciones artísticas, el indigenismo busca rescatar, conservar y devolver la primacía a esas prácticas *autóctonas*. Éstas son vistas como aquello que ha sufrido un proceso de destrucción (aculturación) iniciado en la conquista y profundizado con el avance de la sociedad industrial, que ha arrojado a la cultura *autóctona* a una situación de –cuando menos– marginalidad. Tal proceso significa el fin de la personalidad/particularidad peruanas. Para el indigenismo, la cultura *autóctona* debe ser el fundamento de la sociedad actual, a la que ve como heredera histórica de la civilización inca.

El indigenismo peruano es un movimiento artístico, político y científico (antropológico, etnológico y sociológico), que surge a comienzos del siglo XX como reacción contra la hispanista generación del novecientos. Inicialmente de corte histórico-arqueológico, hacia los años veinte, luego del impacto de la Revolución Mexicana, el indigenismo pasa a la plástica y a la literatura. A fines de esa década se inicia un debate político, en el cual aparecerán temas que originariamente no se habían tratado: la condición social del indio y la cuestión del latifundismo. Desde los años cincuenta, el indigenismo se situará cada vez con mayor fuerza en el terreno científico que en el artístico-literario.

El indigenismo político reconoce diversas corrientes de pensamiento en su interior. Para José Carlos Mariátegui, sólo el socialismo reivindicará profundamente al indígena, al sacarlo de la situación de explotación latifundista y devolverle la propiedad sobre su tierra liquidando los restos de feudalidad en Perú. Para Luis E. Valcárcel, en cambio, se trata de una lucha entre dos razas, la europea y la andina, en la cual la segunda terminará demostrando su superioridad sacudiéndose el yugo al que la somete aquélla y fundando una comunidad basada en los rasgos autóctonos racial-culturales. Víctor Raúl Haya de la Torre tendrá una visión antiimperialista, que descarga la crítica antes en Estados Unidos que en la burguesía peruana, y cuyo objetivo es la autonomía nacional basada en la restauración, aunque modernizada, de la organización económica incaica. José Uriel García concebirá al indio más como una entidad moral derivada de un vínculo específico con la tierra (la sierra) que como un grupo étnico dominado por la sangre y la historia. Es ésta una visión telúrica antes que racial, que no rechaza al mestizo porque no finca la indianidad en lo étnico: cualquiera que esté imbuido de ese vínculo se transformará en un indio.

Más allá de sus diferencias, todas las corrientes indigenistas comparten la concepción de lo indígena como lo auténtico peruano, basándose en lo que consideran un fundamento objetivo: la historia de la región.

Arguedas surgirá a la vida intelectual durante el debate indigenista. Su literatura, tal como la analiza Vargas Llosa, contiene una perspectiva sobre este problema.

El indigenismo de Arguedas

En línea con el núcleo del indigenismo, según el cual cada comunidad constituye una personalidad cultural definida, Arguedas atribuirá caracteres a cada una de esas sociedades que coexisten en Perú. De este modo, la cultura indígena-serrana-quechua se cargará de rasgos positivos, mientras que la blanca-costeña-hispana representará lo opuesto.

Lo serrano-quechua en Arguedas es colectividad, en tanto la pertenencia al conjunto prima sobre la individualidad o, mejor, ésta se resuelve en la pertenencia a la comunidad. Comunión hombre-naturaleza, en términos de naturaleza antropomorfizada y humanidad zoologizada; las barreras entre ambas son móviles y difusas, lo que da vida a un universo mágico, no regido por las clasificaciones de la razón: un orden profundo al que el sujeto no accede desde fuera, precisamente porque está integrado en él. Verdadera libertad del sujeto, en tanto es alcanzada a través de una identificación de éste con *su* cultura. Virilidad, entendida como autenticidad en cuanto al firme apego a unas costumbres y a unas creencias. Totalidad, en el sentido de conjunto coherente de cualidades, en el cual no sólo no existe el mal, sino que todo lo bueno armoniza entre sí y donde no hay incompatibilidad de valores: cada uno de los elementos que conforman ese todo está hecho de la misma sustancia. Música, en tanto lenguaje que llama a los sentidos y no al entendimiento, pues al ser percibido prescindiendo de signos legibles propone la embriaguez interior-colectiva antes que la reflexión individual. Realidad, pues el estatuto mágico del conjunto y sensorial-intuitivo de la percepción de los sujetos pertenecen a otro nivel, que no atenta contra el carácter objetivo que para el indigenismo tiene lo real –en este caso– indígena, al punto de que ve en la historia el lugar donde esa personalidad se viene desenvolviendo objetivamente en pos de sus fines particulares. Atemporalidad, en tanto el tiempo deja de ser un elemento constituyente de seres y cosas: pasado, presente y futuro quedan abolidos como etapas del transcurrir, no son nada ante la identidad perenne del alma india.

Lo costeño-blanco en Arguedas es egoísmo, afán de lucro que ve en los

sujetos meros medios, no partes del todo orgánico comunitario, y por ello no revisten ninguna sacralidad. Femineidad, pues su talante es imprevisible, voluble, va al son de las modas y del frívolo afán de posesión y prestigio. Artificialidad, pues el sujeto no se realiza integrándose en la naturaleza-entorno, sino apropiándose de ella, transformándola, dominándola en función de sus propios fines, no de los naturales. Maldad, dado que el mal es sin más constitutivo de los blancos, al punto de que en el indigenismo de Arguedas, las condiciones sociales de vida del indio derivan menos de las características impersonales del sistema de producción (aun cuando Arguedas se autopercibe como de izquierda) que de la maldad intrínseca del gamonal. Desarraigo: la costa mira hacia afuera y recibe con agrado lo exterior, da la espalda a su interior, a la historia y a lo peruano autóctono[2]. Ahistórico, en el sentido en que el indigenismo entiende la historia, como escenario de desenvolvimiento de personalidades étnico-culturales: lo costeño no posee una cultura propia, sino que vive de prestado, con lo cual tampoco tiene historia en sentido historicista, pues no hay ninguna personalidad que desplegar, ninguna cualidad que portar, es puro vacío y por eso se diría que ha protagonizado hechos en el tiempo (conquista, colonización, explotación, urbanización), pero no propiamente una historia. Razón como premeditación, como cálculo, derivada del hábito comercial del costeño y de la búsqueda de lucro.

La crítica de Vargas Llosa

Vargas Llosa realiza una doble crítica al indigenismo de Arguedas. La central, que es la que aquí interesa, indaga en lo que como literatura tiene el indigenismo de Arguedas de perspectiva política. La otra, más puramente literaria, se centra en la pretensión de Arguedas de hacer literatura realista. Si como literatura el indigenismo se convierte en política, como política se transformará en literatura. Vargas Llosa critica el indigenismo político como perspectiva, como proyecto y como solución.

Como perspectiva o visión de la historia, el indigenismo representa para Vargas un intento de desandar el tiempo, una utopía arcaica. Es decir, literatura, ficción. No sólo es imposible rescatar o devolverle actualidad a una sociedad tradicional, premoderna –como la incaica–, sino que tal sociedad, con los atributos de homogeneidad y armonía colectiva que el indigenismo le adjudica, en verdad no ha existido jamás. A Vargas el esencialismo indi-

[2] *Cabe destacar que para el indigenismo la cultura de su oponente étnico no es inherente a él tal como la quechua lo es respecto del serrano: predominan en el blanco la superficialidad y volubilidad, que lo condena a la inautenticidad absoluta.*

genista le resulta rechazable como valor político, pero además constituye un imposible: la sociedad es movimiento, transformación.

Como proyecto o modelo de sociedad a construir, para Vargas Llosa el indigenismo es un problema de modernidad-antimodernidad. De ahí que rechace el colectivismo indigenista, en el cual el individuo alcanza el sentido de sí en la pertenencia a la comunidad-cultura, sin poder recrearlo o buscarlo autónomamente. Vargas no cree en la existencia de personalidades supraindividuales, nacionales o culturales, como en este caso «lo peruano». Y, menos aún, que esa personalidad la encarne privilegiadamente algún sector o grupo; en el caso que nos ocupa sería el indio. Para el autor de *La ciudad y los perros* no existen ni el indígena como colectivo, ni el indio como definición posible de un individuo, ni –desde luego– lo peruano. Para Vargas, entre este tipo de esencialismo étnico y el racismo hay una distancia mínima y fácilmente salvable. Como para Vargas Llosa no es la cultura un elemento colectivo, la transformación del modo de vida del indio no es vista como aculturación, sino como transformación, como recreación de hábitos y creencias.

En tanto arrebato antimoderno, el indigenismo como proyecto no tiene para Vargas la originalidad intelectual que reclama, sino que constituye un momento más de la reacción antimoderna romántica. Sus rasgos son de cuño europeo, es decir, provienen ¡de su enemigo!

Como solución o respuesta al problema de las condiciones de existencia del indio, ve Vargas al indigenismo atrapado en la contradicción entre tradición y cambio, entre diferencia y desigualdad. En efecto, el reconocimiento o rescate de las tradiciones *autóctonas* conlleva el mantenimiento de una situación de servidumbre. Las prácticas están vinculadas a un modo de vida y por ello toda transformación supone una aculturación. La modernización (entendida como entrada de Perú en la modernidad) es el único camino para sacar al indio de esas condiciones de existencia. En verdad, la aculturación es imposible de detener, pues para Vargas tiempo y movimiento van juntos: la única alternativa es si se dará como consecuencia de una mayor pauperización o como resultado de un acceso de esos sectores a mejores condiciones de existencia.

Al percibir o clasificar al indio como grupo social antes que étnico, Vargas está cerca de los críticos marxistas del indigenismo, para los cuales el indio es más bien un campesino pauperizado en un país capitalista atrasado, cuyo sometimiento se funda también en la identificación con unos determinados modos de vida, que son presentados como los suyos propios. De ahí la contradicción entre diferencia y desigualdad: afirmar los rasgos que hacen diferente a la comunidad india, acarrea fijar a esa comunidad en su situación de desigualdad. Para Vargas, el indio debe acceder a la condición de ciudadano.

Como se ha anotado, Vargas Llosa critica lo que el indigenismo tiene de proyecto, perspectiva y solución. Pero si en esos terrenos su crítica es radical, un rasgo no menos relevante del indigenismo queda, sin embargo, desprovisto de análisis. Se trata del modo en que éste busca legitimar sus preferencias, los valores que guían su acción política. Vargas se distancia del indigenismo porque no comparte sus preferencias, sus elecciones valorativas, no tanto por el modo de presentarlas, de entender dónde reside la fuente de su legitimidad.

En tanto adjudica a la objetividad de la historia y no a la propia elección subjetiva los valores que defiende –en este caso, la cultura *autóctona* peruana–, el indigenismo es una forma de historicismo. El indigenismo no reconoce que, como en cualquier sociedad, los valores que considera deseables para la comunidad son exteriores y contingentes a ésta, es decir, que están ahí porque hay sujetos que los han elegido como sus preferencias. Más aún, busca legitimar esos valores presentándolos como los inherentes a la sociedad, pues así *lo dice la historia*[3]. El indigenismo cree que el único modo de legitimar los valores que defiende es encontrar un vínculo orgánico entre éstos y la realidad que refieren. En este caso, lo hace a través de la historia, a la que exhibe como si fuera una y objetiva, portadora de un significado único para cualquiera que la ausculte.

En esta visión historicista, la subjetividad no existe como creación de sentido, es decir, selección de los hechos significativos (historia) y elección de determinados valores (concepción del mundo), sino como mera receptora de un significado que está ahí, inscripto en la historia, listo para ser reconocido por los sujetos, quienes hallarán en él los motivos que deben guiar su acción. Tal modo de exhibir la historia como aliada deshistoriza la elección de unos valores-guía, y presenta como necesario aquello que es contingente.

Esta manera de legitimar los propios valores es un modo de deslegitimar de raíz cualquier valor opuesto a ellos, pues se pretende que hay una instancia objetiva que dice cuáles son los fines a defender, alcanzar o realizar. Ese modo objetivista de entender la preferencia de valores determina la construcción de una sociedad apoyada en un núcleo duro de fines indiscutibles. Ahí radica la íntima coherencia del indigenismo con las sociedades premodernas que defiende.

Vargas Llosa centra su crítica del indigenismo en los valores que éste defiende antes que en el modo en que lo hace. Para el autor de *Conversa-*

[3] *Al fin y al cabo, todo el andamiaje indigenista se apoya en lo que no es otra cosa que un presupuesto: que el Imperio Inca es el antecedente del Estado-Nación Perú. Pero si se reconoce que se trata de dos sociedades diferentes (así lo indica su denominación), ¿por qué una debería ser sin más la heredera de la otra?*

ción en la Catedral, el indigenismo es una utopía arcaica porque defiende valores antiguos, a los que es imposible retornar, pero no tanto porque el modo en que los legitima sea presecular o porque pretenda edificar una sociedad unificada alrededor de unos fines vistos como inherentes a ella y por eso sustraídos a cualquier discusión.

Vargas Llosa ha erigido la libertad –identificada con la sociedad de libre mercado– como valor central de su propio pensamiento político. Resulta pertinente entonces ver dónde coloca la fuente de legitimación de ese valor. A este respecto, Vargas hace suya la noción de Friedrich von Hayek referida al origen histórico del mercado (entendido como portador del valor libertad): «A este sistema nadie lo inventó, ninguna doctrina o filosofía lo inspiró: fue surgiendo poco a poco, de las tinieblas supersticiosas y violentas de la historia (...), como una necesidad práctica, para enfrentar la anarquía que amenazaba con extinguir la vida humana»[4]. Para Vargas Llosa, la realidad es caos, absoluta imprevisibilidad, carece de lógica y es ininteligible. De ese caos, sin embargo, puede surgir espontáneamente un orden, una institución que precisamente por no estar construida por la mente humana, es más eficiente, durable y provechosa. Es el caso del mercado, que como sistema «fue naciendo y perfeccionándose a resultas del azar y, sobre todo, de la irrupción de ese accidente en la historia humana que es la libertad»[5], a la que define como «la más preciosa criatura que el Occidente haya regalado al mundo»[6].

Vargas funda la legitimidad del valor libertad en la lógica de la historia, no en una subjetividad humana que históricamente la haya preferido, ideado o sostenido. Se trata de un valor que está ahí, inscripto en una instancia extrahumana. Lo que lo ha vuelto afín o provechoso para la humanidad no se debe a lo que los sujetos han hecho con él, sino a lo que él mismo traía como cualidad inherente: el haber surgido más allá de toda intervención humana.

El valor que la libertad posee no radica en lo que significa para los sujetos, en lo que éstos ven en ella, sino en sí misma. No se entiende entonces cómo puede representar «la más preciosa criatura que Occidente haya regalado al mundo», a no ser que la historia, convertida en auténtico demiurgo, cree valores por sí misma y, generosa también, los obsequie a determinadas civilizaciones y no a otras. Esto significa que, en aquellas civilizaciones donde no ha caído del cielo de la historia como regalo de sus dioses, habrá que resignar todo intento de lucha en su favor.

[4] *«Bienvenido, caos», en* Desafíos a la libertad, *El País-Aguilar, Madrid, 1994, pp. 74-75.*

[5] *«Muerte y resurrección de Hayek», en* Desafíos a la libertad, *cit., pp. 103-108.*

[6] Ibíd., *p. 108.*

Vargas desplaza su manera de entender la dinámica de la libertad (imprevisibilidad) a la historia del surgimiento y consolidación de la libertad como valor. Así, esta última se transforma en una suerte de fuerza autosustentada, astuta y misteriosa, que se despliega y se impone por sí misma en el escenario histórico más allá de toda intervención humana.

No se niega un sentido inmanente a la historia afirmando que ésta es puro azar. Lo único que se hace es afirmar que el sentido de la historia es el de ser puro azar. La ruptura con el historicismo se cifra en negar un sentido propio y objetivo a la historia, en negar que ese sentido encierre la respuesta a nuestra pregunta sobre qué fines o valores debemos seguir. Vargas quiere romper con el historicismo negando la existencia de entidades supraindividuales (como «lo peruano»), pero sin desprenderse de la idea de la que brota: que la historia tiene un sentido en sí, que algunos entienden como un llamado a seguir determinados valores porque son los propios de su comunidad y otros como una convocatoria a la no intervención, a dejar hacer a la historia.

En el caso de Vargas, no deja de ser curioso que quien hace de la libertad y el individualismo valores centrales, vea en la subjetividad un fundamento insuficiente de la legitimidad de los valores[7]. En ambos casos, el de Vargas y el del indigenismo, la subjetividad como fundamento de la preferencia de unos valores sobre otros aparece como insustancial, impertinente, blanda, y, por el contrario, es necesario atribuir a instancias *objetivas* la existencia de esos valores. En ambos casos, entonces, desaparece la elección entre valores como elemento de individuación de los sujetos y se difumina también la lucha entre valores opuestos y muchas veces incompatibles como clave de la construcción de significados mundanos.

Javier Franzé

[7] En este sentido, llama la atención que Vargas reivindique simultáneamente a Hayek y a Isaiah Berlin como los pensadores que, junto con Popper, más lo han influido, cuando Berlin ha entendido el liberalismo básicamente como posibilidad de libre elección racional de valores, mientras que Hayek, con cuyas nociones es coherente que concuerde Vargas, busca desligar la existencia de los valores fundantes del liberalismo de toda intervención humana.

La carrera de un libertino

Muchos de los más visibles influjos sobre la obra de Mario Vargas Llosa –Flaubert, la novela existencialista, la policiaca, la de aventuras, la de caballerías, la sureña norteamericana con Faulkner a la cabeza– han sido señalados y estudiados, pero poco o nada se ha dicho sobre sus vínculos con la tradición libertina y la novela erótica del siglo XVIII, aunque no son menos notorios. El autor las descubrió, del modo más casual e inesperado, en sus oscuros años anteriores a su primer viaje a Europa (1958). A mediados de la década del 50, tratando de sobrevivir como escritor en ciernes y atender las responsabilidades de recién casado, consigue un nuevo trabajo o encargo de su protector el historiador Raúl Porras Barrenechea: el de asistente de bibliotecario del Club Nacional. Quizás unas palabras sean necesarias para tratar de explicar lo que era esa institución y entender la naturaleza del cargo: el Club Nacional es el más exclusivo del Perú, el lugar en el que los miembros más distinguidos y rancios de la alta burguesía se reúnen a jugar, beber y charlar en un ambiente que es el más perfecto pastiche de un club londinense que podía haberse logrado en un país de mestizos. Aunque ahora lo rodee el inextricable caos urbano de la capital, dentro se respiraba y aún se sigue respirando un aire balsámico, aristocrático y casi irreal: es un mundo intemporal, donde todavía se cultivan la caballerosidad y la cortesía de siglos más gentiles.

Con júbilo y sorpresa, Vargas Llosa comprobaría que la biblioteca del Club Nacional tenía la mejor colección de libros eróticos y libertinos del país. A los datos ya difundidos por los críticos sobre este hecho, el propio autor ha añadido un valioso testimonio personal en su libro de memorias *El pez en el agua.* Leemos allí:

La biblioteca del club era bastante buena... y tenía una espléndida colección de libros y revistas eróticos, buena parte de la cual leí o, por lo menos, hojeé. Recuerdo sobre todo los tomos de la serie *Les maîtres de l'amour,* dirigida por Apollinaire, y a menudo prologados por él, gracias a los cuales conocí a Sade, al Aretino, a Andrea del Nerciat, a John Cleland y, entre muchos otros, al pintoresco y monotemático Restif de la Bretonne, fantasista que laboriosamente reconstruyó el mundo... a partir de su obsesión fetichista por el pie femenino. Esas lecturas fueron muy importantes y, durante un

buen tiempo, creí que el erotismo era sinónimo de rebelión y de libertad en lo social y en lo artístico y una fuente maravillosa de creatividad. Así parecía haberlo sido, por lo menos, en el siglo XVIII, en las obras y actitudes de los *libertinos* (palabra que, como le gustaba recordar a Roger Vailland, no quiere decir «voluptuoso», sino «hombre que desafía a Dios»).

El pasaje es revelador en muchos sentidos. Primero, porque brinda detalles precisos sobre el hallazgo de ese tesoro bibliográfico, tan privado y clandestino que la gran mayoría, aún ahora, no sabe siquiera que existe en un lugar tan peregrino como ése. Luego, porque nos permite ver cómo Vargas Llosa hizo, por primera vez, la conexión entre el impulso erótico y el libertario, que a partir de entonces fue evolucionando y modificándose al compás de su experiencia humana, histórica y literaria. Pero lo más importante, creo, es lo último: la aclaración etimológica sobre la palabra *libertino,* que hace sirviéndose de la frase de Vailland, cierra el círculo porque establece una homología entre la actividad erótica, el anhelo libertario y la invención de novelas que –recordemos– Vargas Llosa ha visto como una forma de «deicidio», el supremo gesto humano contra Dios.

A propósito de esto me parece pertinente hacer referencia a los notables planteamientos que Robert Darnton, historiador y profesor de Princeton University, ha hecho en dos recientes libros que se complementan entre sí: *The Forbidden Best-Sellers of Revolutionary France* y *The Corpus of Clandestine Literature in France, 1769-1789,* cuyo tema es la función social que la literatura libertina y pornográfica cumplió en la Francia ilustrada, y la actitud con la que esos libros fueron leídos entonces, en comparación con la que hoy les dispensamos. De hecho, llamarla «pornográfica» es relativamente impropio, porque el concepto pertenece al siglo XIX, cuando el género había evolucionado en otra dirección; y digo «relativamente» porque Restif de la Bretonne había usado el nombre *Le Pornographe* como título de una novela suya de 1769.

En un extenso comentario a la reciente edición francesa en siete volúmenes de *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale* (o sea la colección de 930 libros prohibidos de los escritores libertinos, que Apollinaire catalogó en 1911 y que Vargas Llosa leyó en parte), Darnton toma una idea de Lévi-Strauss expuesta en *La Pensée sauvage* –la de que hay formas de pensamiento humano que no suponen el manejo de ideas abstractas, sino el empleo de objetos, actos o imágenes de uso cotidiano–, y propone que la sexualidad es uno de esos instrumentos que estimulan el pensamiento; en síntesis, que el sexo es bueno para hacer pensar («Sex is good for thought», 74). Incluso lingüísticamente, ambas nociones aparecen asociadas en castellano: «conocer», según el *Diccionario de la Academia*, también significa «tener el hombre acto carnal con la mujer». Aunque esa función estimulan-

te del sexo para el conocimiento y la creación acompañó siempre los productos de la cultura popular asociados al tema sexual –chistes licenciosos, canciones picarescas, libros «para hombres»–, en la Francia del siglo XVIII se produjo una excepcional conjunción: los filósofos decidieron usar la ficción erótica como vehículo para hacer crítica social y plantear ideas revolucionarias. Esta ficción se constituyó como una nueva vertiente de la literatura filosófica y era leída como tal; las distinciones entre lo obsceno, lo sedicioso y lo antirreligioso no eran del todo claras. En una palabra, lo que hoy llamamos pornografía era, en el Siglo de las Luces, la más poderosa literatura antiautoritaria que podía existir: desafiaba al mismo Dios.

Los filósofos franceses vieron las enormes posibilidades que había en esa asociación entre amor libre y libertad de pensamiento en sus ataques a los grandes poderes: la Iglesia, la monarquía y la aristocracia. En sus libros casi no hay copulación sin discusión, sin debate de las grandes cuestiones que agitaban las mentes más ilustradas: la principal convención del modelo narrativo libertino es que la actividad física y la especulación metafísica se ceden por turnos el primer plano de la escena, para hacernos gozar y pensar (no necesariamente en ese orden). El título de uno de los libros más famosos del Marqués de Sade lo dice todo: *La Philosophie dans le Boudoir*[1].

Desde entonces, ese nexo se ha roto y el elemento erótico se ha emancipado y se justifica por sí mismo, como instrumento o sucedáneo del placer físico. Pero algo que los lectores de Vargas Llosa pueden notar al repasar sus novelas es que el autor parece rescatar, deliberada o inconscientemente, algunos elementos esenciales de la vieja literatura libertina para la que, como nos recuerda Darnton, «everything was held up to question and nothing was sacred» (*The Forbidden...*, 90).

Uno de esos elementos es la minuciosa descripción de conventos y burdeles, presentados para mostrar que son la misma cosa pero invertida, como reflejada en un espejo. (En francés, la palabra *abayye* tenía ambos significados desde fines del siglo XIV; Sade usa frecuentemente *abbese,* en el sentido de regenta de burdel en *Los 120 días de Sodoma*). El fraile licencioso o la pecadora que, al final de sus correrías, toman el velo conventual, eran motivos frecuentes en la novela erótica dieciochesca. En ambos casos, lo que tenemos son órdenes cerrados, marginales a la sociedad misma, pero que reproducen, a su modo, los mismos principios de jerarquía, clase y autoridad. Por un lado, tienen la apariencia de estar sometidos a un conjunto de normas especiales y estrictas, sin las cuales su funcionamiento sería imposible; por otro, consienten en realidad diversas formas de conductas

[1] *Véase el trabajo de Octavio Paz sobre Sade, citado en la bibliografía.*

anómalas y anárquicas, de transgresiones y perversiones que no serían toleradas en la sociedad sin correr el riesgo de destruirla. Son órdenes a la vez cerrados y abiertos, llenos de prohibiciones y licencias, límites y excesos.

Estas dos estructuras tienen, como la crítica y los lectores han notado, una importante presencia y función en las obras de Vargas Llosa: el convento y el burdel son centrales, por ejemplo, en *La Casa Verde,* y su semejanza está subrayada por el hecho de que ciertos personajes (Bonifacia, el Sargento) transitan de uno a otro y adoptan o retoman nombres (La Selvática, Lituma) más afines a sus nuevos ambientes y papeles. Ambos mundos se autorregulan para cumplir sus respectivos fines (que, en principio, no pueden ser más opuestos), pero son órdenes amenazados desde dentro por los mismos gérmenes de disolución y contradicción que generan al funcionar. En la citada novela tenemos la misión religiosa de Santa María de Nieva, dirigida por bienintencionadas monjas católicas que tratan de evangelizar y «civilizar» a las jóvenes de las tribus nativas de la selva. La piedad y los fines espirituales que las mueven no les impiden usar la fuerza para lograr los fines que persiguen: el acceso a la civilización comienza por un acto de violencia, pues las nativas son realmente raptadas y separadas de sus familias con ayuda de las autoridades militares. La misión religiosa representa un esfuerzo por instalar un elemento de orden y humanidad en un medio donde imperan el más brutal primitivismo y la más cruda ambición material: la selva es el reino ideal para los explotadores, traficantes y contrabandistas del caucho. Pero el plan de las monjas para «salvarlas» del paganismo y la barbarie, no es muy distinto del que guía a los instructores militares del Leoncio Prado en *La ciudad y los perros,* que quieren «hacer hombres» a un grupo de adolescentes rebeldes y desadaptados. Incluso puede decirse que el proyecto de las monjas es más radical porque supone que las nativas renuncien definitivamente a sus costumbres, lazos familiares, lenguaje, etc.

Bonifacia es la persona que encarna en *La Casa Verde* el principio de transgresión al orden impuesto sobre ella. Su intento de fuga de la misión fracasa, pero hace evidente que en el plan civilizador de las monjas hay una contradicción insalvable entre lo que persiguen y lo que logran. Como la campaña evangelizadora debe continuar con el reclutamiento de nuevas nativas, las ya reeducadas deben abandonar la misión para hacerles sitio; eso obliga a las monjas a devolverlas al mundo exterior, pero esta vez como sirvientas de los colonos y autoridades, que las explotan y abusan de ellas. Así, bajo un manto de protección filantrópica, el ciclo de atropello y violencia se completa. Eso es lo que le ocurre a Bonifacia cuando es entregada al Sargento en la selva, quien después de seducirla, se casa con ella y la trae a Piura, donde acabará de prostituta del burdel de don Anselmo. Hay aquí un par de significativas simetrías: así como la pupila de la misión reli-

giosa de la selva se convierte en pupila del prostíbulo piurano, el convento y el burdel parecen guardar sutiles semejanzas. Ambos se basan en el reclutamiento de mujeres jóvenes, ambos implican un intento de organización en medio del caos y el atraso. Y aun habría que considerar bajo la misma luz el caso del sargento Lituma, que en la selva es agente de la ley y hombre al margen de ella en Piura, donde sufre la humillación de ver a su mujer convertida en prostituta y, por lo tanto, fuera de toda protección legal.

Por su parte, la fundación, funcionamiento y prosperidad de la Casa Verde, el prostíbulo de don Anselmo, son una violenta transgresión de las costumbres devotas y supersticiosas de la pequeña ciudad, un acto de supremo desafío que subvierte por completo la vida provinciana del lugar. Es, literalmente, un escándalo, pero más alarmante resulta que no sólo sea un centro de placer venal, sino el *hogar* en el que don Anselmo vivirá su apasionado y lírico amor por Toñita, la niña ciega y huérfana. A su vez, la figura de Toñita duplica la de Bonifacia, en el sentido de que las dos encarnan un inicial estado de inocencia que los respectivos órdenes cerrados (el convento, el burdel) se encargarán de destruir. El burdel, o sus personajes, aparecen también en otras obras del autor: en los episodios de la «Piesdorados» de *La ciudad y los perros;* en las casas de cita de Queta y otras prostitutas de *Conversación en la Catedral;* en el «servicio de visitadoras» de *Pantaleón y las visitadoras;* en la historia del burdel que se dramatiza en la obra teatral *La Chunga,* etc. También vemos aparecer –con una intención crecientemente autorreflexiva– el motivo mismo de la escritura pornográfica, clandestina o prostituida: en las «novelitas» que vende el cadete Alberto Fernández en *La ciudad y los perros;* en las «cacografías» periodísticas que Zavalita escribe en *Conversación...;* en los radioteatros de *La tía Julia y el escribidor;* en las digresiones y fantasías eróticas que se inspiran en obras de arte, en *Elogio de la madrastra.*

Otro orden cerrado favorito de Vargas Llosa es el cuartel, que cumple en sus relatos la función de representar la autoridad como institución cuya responsabilidad suprema es suprimir o sofocar los impulsos básicos del individuo y quitarles su peligrosidad. En su presentación de la sociedad militar el lector atento puede observar una inesperada similitud con la escritura libertina del siglo XVIII. Una idea central en esta literatura es la de que ante el placer todos somos iguales: el gozo carnal del clérigo y la sirvienta, de la duquesa y el plebeyo, es el mismo y los igualan al margen de las enormes diferencias que los separan en la vida social. Estas barreras son artificiales, no propias de la naturaleza humana, y la actividad sexual entre desconocidos de las más diversas clases y procedencias sociales es una prueba de que la sociedad separa lo que natural e inevitablemente aspira a estar unido. El

sexo es subversivo y tiene una aguda connotación política en la que el filósofo libertino siempre enmarca sus escenas licenciosas.

El modelo que estos filósofos recusan es el absolutismo monárquico y su soporte espiritual, la Iglesia; al que ataca constantemente Vargas Llosa es al ejército, la institución menos igualitaria de todas porque se basa en la autoridad incontestada dentro de una jerarquía rígida. Los que hemos sido educados en Lima y hemos recibido los cursos llamados de «instrucción premilitar», difícilmente olvidamos uno de los preceptos claves de su ideario. «¿Cómo se obedecen las órdenes?», preguntaba este clásico manual; y se respondía: «Las órdenes se cumplen sin dudas ni murmuraciones». En nuestras mentes de 13 ó 14 años este precepto no era sino una frase que debíamos repetir aunque nos sonase un poco hueca; sólo luego, ya en la vida adulta, empezamos a comprender que la frase era un antídoto aniquilador de todo pensamiento crítico y que se nos había inyectado para aceptar la autoridad casi como un dogma religioso. Pero lo que era entonces algo distante o inocuo para muchos de nosotros, fue para los que, como el autor, pasaron por las aulas del Leoncio Prado, una imborrable experiencia vital: la de vivir como militares siendo civiles, la de configurar una pequeña sociedad de jefes, cadetes, «perros» y «esclavos».

Es revelador que las jerarquías militares aparecen en varias novelas del autor, desde *La ciudad y los perros* hasta *Lituma en los Andes,* pasando por *La guerra del fin del mundo,* pero su presencia en *Pantaleón y las visitadoras* resulta particularmente significativa porque muestra, con una mueca sarcástica, que hay una secreta distorsión que desfigura y corrompe las organizaciones sociales, incluso las más rigurosas, como la militar. Si en *La ciudad y los perros,* el modelo colegial se convierte en un burdo remedo del cuartel y si en *La Casa Verde* el convento y el burdel tienen un parecido ominoso, en *Pantaleón...* tenemos una tragicómica analogía entre el cuartel y el burdel. Es decir, el más jerarquizado orden se ha disuelto en el supremo sistema de explotación: el tráfico carnal. Como bien sabemos, el llamado «servicio de visitadoras» que debe organizar Pantaleón no es otra cosa que una brigada volante de prostitutas bajo órdenes militares. Su objetivo es tan preciso como delirante: someter a normas y reglas castrenses lo que no puede ser regulado, convertir la sexualidad en un conjunto de estadísticas, medidas burocráticas y planes logísticos.

La idea que está detrás de este propósito es clara: someter el placer sexual a un orden que permita manejarlo y quitarle su peligrosidad –hacer del burdel un cuartel. El resultado es previsible: el cuartel se convierte en un burdel y, al ocurrir así, arrastra a Pantaleón en una caída patética, por haber tratado de trabajar *dentro* del sistema, pero *contra* el sistema. Aunque bien sabemos que la historia de *Pantaleón...* se basa en hechos reales dentro de

las guarniciones de frontera del ejército peruano, la idea de «descriminalizar» la prostitución ya estaba siempre presente en el pensamiento utópico y, por cierto, en la literatura libertina del XVIII: en su mencionada novela *Le Pornographe,* Restif de la Bretonne propuso nada menos que un sistema de prostitución estatal. Si se observa bien, en la novelística de Vargas Llosa hay un gran asunto que la recorre entera bajo distintas variantes: el de la siempre presente tensión entre las instituciones que nos aseguran el orden social y la rebeldía natural del individuo, entre la necesidad de regular y el impulso a la anarquía, entre lo lícito y lo prohibido. Sus novelas están llenas de marginales, de *outsiders,* de aventureros y desposeídos que ocupan los últimos escalones de la sociedad y desde allí la desafían con proyectos insensatos y oscuramente disidentes. Sienten la atracción del mal y de lo vedado.

Hay una línea que lleva de la tradición libertina a la pasión romántica y de allí a la disidencia surrealista y su insumisa exaltación del erotismo y la exploración de los abismos psicológicos del hombre. La afinidad intelectual de Vargas Llosa con el surrealismo –no hablo de influjos directos sobre su novela– puede ser fácilmente notada a través de sus artículos, ensayos y textos escritos sobre específicas obras de esa estética; muchos de ellos pueden leerse en la recopilación *Contra viento y marea.* De todas las figuras asociadas al surrealismo, posiblemente ninguna le ha interesado más que la de Georges Bataille, de la que es un lector febril, como lo prueba su prólogo a *Historia del ojo,* que fue definida por Susan Sontag como quizás la única novela pornográfica que es al mismo tiempo una obra de arte. Bataille escribió novelas y ensayos que lo definen como un verdadero miembro de la estirpe libertina. En ambos géneros demuestra ser una especie insólita de sombrío filósofo disidente, un teórico antirreligioso –un *ateólogo* como decía él–, obsesionado por una idea: probar que el concepto de lo erótico está necesariamente ligado a la noción de la prohibición; sin prohibición no hay sentido del placer, de algo secreto que se viola y destruye gratuitamente, porque sí. La prohibición supone naturalmente una norma frente a la cual el acto erótico se yergue como una contradicción irracional. Hay algo absurdo, grotesco e incoherente en ese gesto: es una expresión de vida, un puro exceso que Bataille asocia paradójicamente a la idea de la muerte. En *Las lágrimas de Eros* escribió: «Lo prohibido confiere un valor propio a lo que es objeto de prohibición. Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión maligna y seductora. Lo que seduce es la transgresión de lo prohibido».

Los últimos años del proceso creador e intelectual de Vargas Llosa se han caracterizado por una contradictoria pulsión en dos opuestas direcciones:

por un lado, la intensa preocupación de carácter político e ideológico que traspasa novelas como *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes,* que son esencialmente exámenes de la realidad social aunque su práctica «realista» haya cambiado mucho; por otro, una tendencia hacia lo puramente lúdico o estetizante, hacia el tratamiento artificioso de su mundo privado y el puro fantaseo erótico. Una mirada más atenta puede descubrir una comunicación subterránea entre ambos niveles pese a sus obvias diferencias: la imaginación es una balsámica fuga de los rigores del mundo social, el jugueteo con lo imposible subsana las frustraciones del mundo de lo posible. *Elogio de la madrastra* y, sobre todo su secuela, *Los cuadernos de don Rigoberto,* prueban que, si bien estilísticamente Vargas Llosa se ha alejado del modelo de sus primeras novelas, se ha mantenido firme en sus básicas convicciones de espíritu libertino: el placer es un valor que exalta como la última defensa del hombre concreto contra las invasoras restricciones, mentiras y mediocridades de nuestra civilización tecnocrática. Las libertades que se toma el cuerpo son preciosas porque son el síntoma de la indoblegable rebeldía a la que la especie humana no puede renunciar sin renunciar a ella misma. Mejor aún: en su esfera íntima, el cuerpo realiza los valores que la sociedad no puede alcanzar.

Don Rigoberto, el diligente y puntual amante de su esposa Lucrecia –una especie de Pantaleón de la devoción conyugal–, cultiva la pulcritud física y ha erotizado por igual cada parte de su cuerpo: cada día dedica sus rituales «abluciones» a una de ellas, sin hacer distinciones sobre las «altas» o «bajas» funciones que cumplen. Para él «no había nada de odiosas jerarquías en el trato y consideración de la parte y del todo. Pensó: "Mi cuerpo es aquel imposible: la sociedad igualitaria"». Esos secretos y disciplinados goces componen un «orden» que él opone al otro, impersonal y abstracto; piensa que son «la manera de sustraerse momentáneamente a la ruin decadencia y a las servidumbres edilicias de la civilidad». Su fantasía entremezcla sus propias sensaciones con las que le evocan una serie de cuadros de grandes maestros del pasado y el presente a los que dedica seis enteros capítulos: Jordaens, Boucher, Vecellio, Bacon, Szyszlo, Fra Angélico. Enmarcada por esos estímulos visuales, la vida amorosa de don Rigoberto parece concebida como una obra de arte ella misma, una minuciosa negación de la realidad como único y forzoso horizonte vital.

Esto último aparece agudizado en *Los cuadernos...* Puede incluso decirse que el elemento erótico ha pasado a jugar aquí un papel conjunto con otro nuevo concepto narrativo: la novela que exalta el arte sobre la vida concreta. El modernismo finisecular popularizó este tipo de novela cuyos protagonistas eran artistas y cuyo conflicto básico era el de realizar su ideal en sociedades obtusas e incomprensivas. Estas narraciones constituyeron un

subgénero muy significativo dentro de la literatura decadente de la época; lo cultivaron José Asunción Silva en *De sobremesa* (Bogotá, 1925)[2], Manuel Díaz Rodríguez en *Ídolos rotos* (París, 1901), Efrén Rebolledo en *Salamandra* (México, 1919), entre otros. La presencia de héroes-artistas era un modo de defender los derechos del individuo a su libertad interior y civil, incluso el de ser un rebelde precisamente porque la realidad le imponía ser parte del rebaño y someterse a los ciegos designios del poder establecido. Los únicos refugios del personaje-artista era su arte y su erotismo (dos actividades asociales), a través de los cuales podía alcanzar el absoluto del ideal, el «reino interior» del que hablaba Darío. El modernismo descubrió así una doble forma de hedonismo: el placer del arte y el arte del placer.

Es curioso, o revelador, que Vargas Llosa, frente a otro fin de siglo, proponga algo muy semejante a lo que propusieron entonces los modernistas, haciendo como ellos la crítica de la representación naturalista de la realidad, dejándose arrastrar por una clase singular de irónico pesimismo, y exaltando el mundo del arte y la sensualidad como únicas vías capaces de satisfacer los apetitos del individuo regidos por nuestra sociedad. En *Los cuadernos...* hay un catálogo de referencias al mundo plástico (Balthus, Valloton, Klimt, Courbet y muchos otros), pero el gran modelo estético, erótico y vital que encarnan tanto don Rigoberto como su hijo y rival amatorio Fonchito, es Egon Schiele, una de las cumbres del más exquisito y decadente arte en la Austria finisecular. La novela subraya esa función ejemplar de Schiele agregando reproducciones de sus dibujos al final de los capítulos; varias escenas eróticas están compuestas según esos mismos dibujos, como en los pasajes titulados «Imperativos del sediento viajero» y «Arpía leonada y alada».

El individualismo de don Rigoberto es total y militante: rechaza toda forma de gregarismo y se burla de las bien pensantes organizaciones (feministas, ecologistas, cívicas, etc.) que comparten el concepto de una sociedad perfectible y funcionalmente regulada; sostiene que el hombre, como habría dicho Bataille, no es sino el resultado de las pulsiones urgentes de su cuerpo y las pasiones íntimas de su espíritu, tal como han sido plasmadas por el arte a través de los tiempos. La vida ideal es la satisfacción irrestricta de los más secretos deseos, eternizados en las imágenes de un museo de obras maestras. No sólo Fonchito habría querido nacer en plena *Belle Epoque* para disfrutar «esa sociedad rutilante, cosmopolita, literaria, musical y plástica que don Rigoberto amaba tanto», sino que los interiores donde transcurre la novela tienen un marcado gusto modernista («las por-

[2] *La novela permanecía inédita cuando Silva se suicidó en 1896. El autor tuvo que reescribirla, pues el manuscrito original se perdió en un naufragio ocurrido en 1893. Véase el trabajo de Hans Meyer-Minnemann citado en la bibliografía.*

celanas chinas, las almohadillas y los *poufs* regados sobre la alfombra») y el lenguaje narrativo ha adoptado, más que nunca, recargados vuelos retóricos: sustantivos acompañados por una larga procesión de adjetivos, frases envolventes y sinuosas, gusto por la estampa o *tableau* decorativo, etc. Parte de estos elementos tienen una función irónica, como indiqué, pero eso no disminuye el hecho de que suponen un cambio radical en la estética de Vargas Llosa, que ahora tiene un sabor barroquizante, fruto quizá de su reciente inmersión en Góngora, según nos confiesa en *El pez en el agua:* «Era un baño lustral... ser huésped de un mundo perfecto, desasido de toda actualidad, resplandeciente de armonía, habitado por ninfas y villanos literarios a más no poder». También ha cambiado la función que, para él, cumplía la novela: progresivamente, el género ha ido adquiriendo moldes ensayísticos. La historia de *Los cuadernos...* está presentada como una serie de situaciones, declaraciones, notas, tomas de posición, que ilustran o encarnan las ideas que defiende el personaje; la acción tiene un sesgo expositivo; los acontecimientos ocurren de manera metódica y perfectamente calculada: son parte de una argumentación ideológica, no muy distinta a la que alimentaba los ayuntamientos carnales y las escenas licenciosas de la novela libertina del siglo XVIII. Es decir, la ficción es un vehículo para estimular nuestra imaginación y nuestro pensamiento con propuestas heterodoxas capaces de corroer las bases mismas de la sociedad.

Examinando la noción del *mal,* idea fundamental en el pensamiento de Bataille, Vargas Llosa comentaba:

> La paradoja de la vida humana reside en que para que la vida no cese, la sociedad debe constreñir al hombre, cercarlo con una alambrada de púas, obligarlo a sofocar la parte irracional de su personalidad, esa zona espontánea y negativa de su ser que, si fuera dejada en libertad, destruiría el orden, la vida común, instalaría la confusión y la muerte... Sólo cuando esta dimensión «maldita» consigue expresarse, haciendo violencia contra el Bien..., conquista el hombre la soberanía (*Contra viento...,* vol. 2, 17).

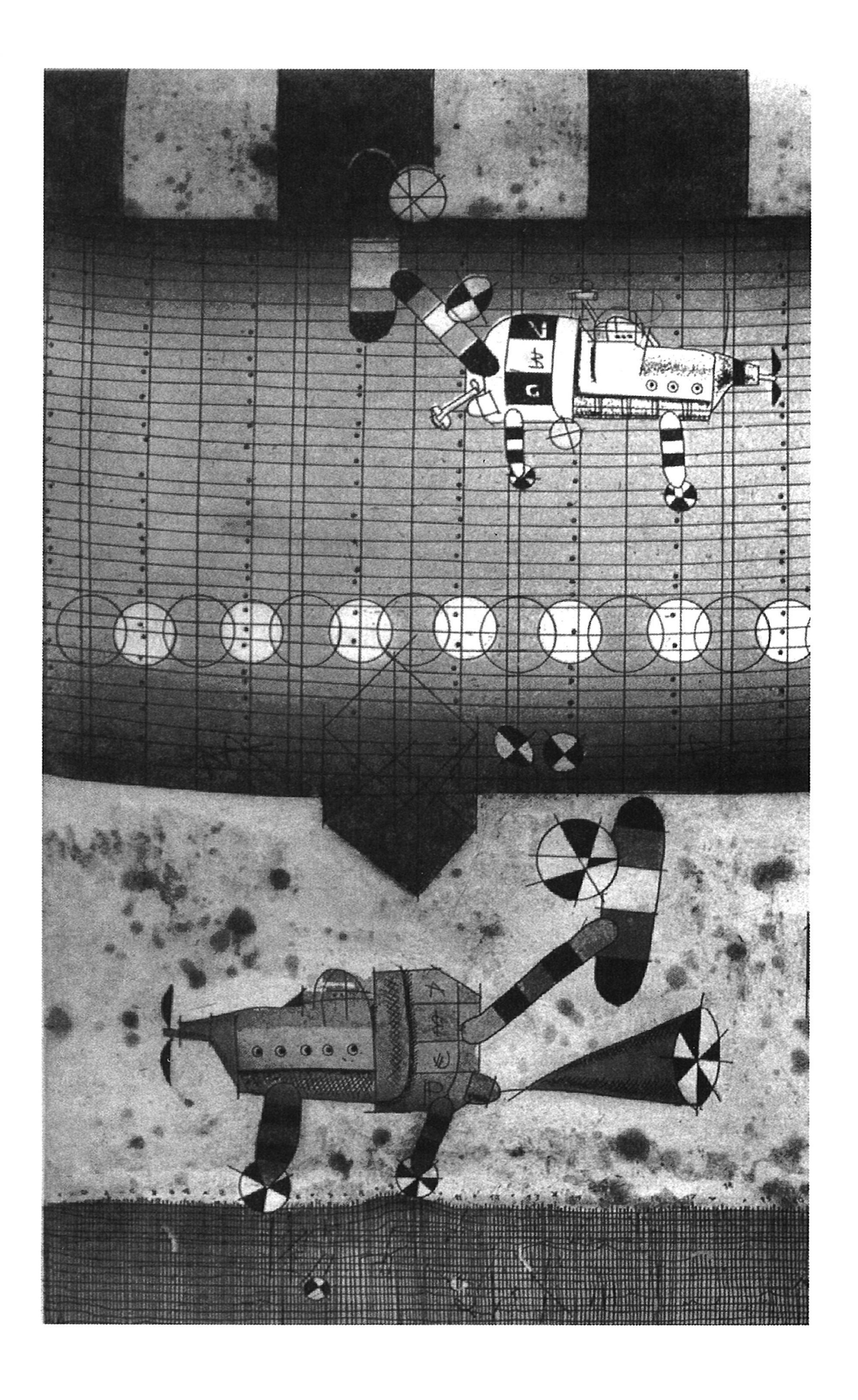
La correspondencia entre este pasaje con el de Bataille, antes citado, es llamativa. Leerlos nos ofrece una iluminación en otro plano del pensamiento de Vargas Llosa: el que tiene que ver con sus ideas políticas, marcadas por una indeclinable e incondicional defensa de la libertad en todos los terrenos, desde la creación literaria hasta la conducción de los asuntos públicos con la menor intervención del Estado. El mayor mal que ha asolado la humanidad en nuestro siglo –el totalitarismo y sus violentas perversiones fascistas y comunistas– nos ha demostrado que los pecados de la intolerancia son infinitamente peores que los de la irrestricta libertad, aun-

que ésta pueda conducir a la corrupción y banalización de los más profundos deseos individuales. No hay salida fácil a nuestro dilema: reprimir los oscuros impulsos del espíritu y de la imaginación humanos que asociamos con el mal de la anarquía, es la constante tentación (algunos dirán: la necesidad) del poder, aun si tiene un sentido del equilibrio y una moral política flexible. Pero, al mismo tiempo, el poder que no vive bajo el acoso constante de esas fuerzas y que no es seriamente desafiado por ellas, se convierte rápidamente en despotismo oscurantista. Como Isaiah Berlin, Vargas Llosa cree que la utopía de una sociedad que pueda asegurarnos la felicidad si acatamos sus leyes, es una peligrosa ilusión: nuestros intereses y pasiones son contradictorios e incompatibles; no caben en el marco de las inexorables leyes históricas. Y como Camus, defiende una modesta y austera «moral de los límites» que consiste en actuar políticamente con la convicción de que el adversario es tan razonable como uno mismo y que puede estar diciendo la verdad. En el respeto a este principio, fácil de entender pero difícil de seguir, podría encontrar el hombre un espacio donde sea posible realizar sus deseos más profundos sin afectar negativamente la estructura social concebida para domesticarlos. Así, seríamos una sociedad de libertinos amantes del placer pero también de las leyes, filósofos enamorados de las utopías y ciudadanos responsables, creadores de fantasías deicidas pero moralistas austeros. Ésa es una de las mayores seducciones que encierran las novelas de Vargas Llosa.

José Miguel Oviedo

Bibliografía

Bataille, Georges, *Historia del ojo,* prólogo de Mario Vargas Llosa, «El placer glacial» (Barcelona: Tusquets Editores, 1978).
– *Las lágrimas de Eros* (Barcelona: Tusquets Editores, 1981).
Darnton, Robert, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (New York: W. W. Norton, 1995).
– *The Corpus of Clandestine Literature in France, 1769-1789* (New York: W. W. Norton, 1995).
– «Sex for Thought», *The New York Review of Books,* diciembre 23, 1994, 65-74.
Meyer-Minnemann, Hans, *La novela hispanoamericana de fin de siglo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991).
Paz, Octavio, *Un más allá erótico: Sade* (Bogotá: Tercer Mundo, 1994).
Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra* (Barcelona: Tusquets Editores, 1988).
– *Contra viento y marea* (3 volúmenes, Barcelona: Seix Barral, 1983, 1986 y 1990).
– *El pez en el agua* (Barcelona: Seix Barral, 1993).
– *Los cuadernos de don Rigoberto* (Madrid: Alfaguara, 1997).



América Latina: un largo siglo XIX

Tras su experiencia como candidato liberal a la presidencia del Perú, Mario Vargas Llosa escribió un curioso texto autobiográfico, *El pez en el agua* (1993). Ya antes, de manera disimulada, con *La tía Julia y el escribidor,* había puesto en escena algunos episodios de su vida, pero con aquel libro se volvía confesional, narrándonos su trayectoria desde el nacimiento hasta su primera partida a Europa en paralelo con su campaña electoral, que acabó en derrota ante el ingeniero Fujimori. En el medio, queda en silencio su carrera de escritor, casi toda ella exitosa.

Vargas Llosa hace más que una autobiografía. En la historia de su persona ve el punto de síntesis entre la historia de su familia y la historia de su país. Como Chateaubriand, cuenta las tres historias en una sola. Este esquema tiene una larga tradición en las letras latinoamericanas. El modelo fue fijado por el argentino Domingo Faustino Sarmiento con *Recuerdos de provincia* (1850), y lo hallamos en textos como *Recuerdos del pasado* del chileno Vicente Pérez Rosales y *Ulises criollo* del mexicano José Vasconcelos. El relato ficcional donde la historia de un lugar y una familia son la historia de una sociedad que a veces se encarna en un héroe, también se da en novelas latinoamericanas o colecciones de cuentos como *Paradiso* del cubano José Lezama Lima, *Aquí vivieron* del argentino Manuel Mujica Láinez, *Cien años de soledad* del colombiano Gabriel García Márquez y *La casa de los espíritus* de la chilena Isabel Allende.

Todos ellos son libros fundacionales, lo cual hace pensar que la literatura latinoamericana sigue trabajando con la imagen de la fundación, del origen, que es el gran tema de la revolución y la guerra de la independencia, en la primera mitad del siglo XIX. En Vargas Llosa, además, se da el modelo del intelectual americano decimonónico, que era doctrinario, panfletista, polemista y gobernante, a la vez que escritor de ficción, en verso o prosa.

Al igual que los militares americanos de la independencia, Vargas Llosa escribe sus memorias a partir de la derrota y el exilio. De algún modo, su visión de la historia pasa por esta escena de pérdida, que contrasta con una vida literaria llena de triunfos, premios, halagos, éxitos y buenos negocios editoriales. Este conflicto entre la vida pública del político y la vida priva-

da del creador, que trabaja encerrado y solitario en un sereno estudio de Londres, Nueva York o Berlín, también diseña un conflicto característico del intelectual americano del XIX, imbuido de una misión ilustrada y pedagógica: el conflicto entre la moral y la política. Buena parte de la prédica de los escritores latinoamericanos interesados en la política o directamente integrados en los cuadros partidarios –de nuevo, el caso de Vargas Llosa– está impregnada de una visión ética de la política que suele conducir a un callejón sin salida, con un paisaje de desilusión y melancolía al fondo.

Aunque ambas consideren el bien en tanto fin de la acción humana, la ética y la política no coinciden en cuanto al escenario y la metodología para llevarlo a cabo. La ética se ocupa de lo óptimo y, por lo tanto, es siempre utópica. La política trabaja con lo relativamente mejor o peor, y ninguna ciencia exacta le sirve para calibrarlo: es imaginación de lo posible. La ética reclama libertad y autonomía, en tanto la política siempre actúa a partir de necesidades. El medio de la ética es la libertad del otro y la política se mueve entre poderes y fuerzas, que son la manera con que la paz del derecho resuelve la guerra de todos contra todos. La ética maneja valores y la política compone intereses. La ética defiende principios y convicciones, en tanto el político responde por el resultado de sus actos y no por las ideas invocadas para cumplirlos. Teoría y práctica hacen que, muchas veces, una buena decisión moral resulte un pésimo acto político y, viceversa, que el político deba asumir actos inmorales (una guerra, por ejemplo) porque evita un mal mayor y responde de sus consecuencias.

El intento de ser, a la vez, intelectual y político, o sea de manejarse con utopías y realidades, parece un tanto exótico en la Europa de hoy. Sólo casos aislados, como el de Vaclav Havel, en un país donde no hubo política permitida durante cuarenta largos años, responde a este modelo. Pero lo que resulta excepcional en Europa puede ser normal en América Latina, donde las anomalías políticas (revoluciones y dictaduras) se convirtieron en regularidades.

La teoría poética moderna explica que el acto creador es una escisión del sujeto cotidiano y que la invención literaria se da cuando aparece un desconocido al cual el escritor sirve de amanuense o notario. ¿Cómo pedirle responsabilidades éticas o políticas? Este sujeto ignorado y cambiante difícilmente puede ser llevado a un tribunal jurídico o moral. Las responsabilidades exigen la unidad y constancia del sujeto. Ernst Jünger, soldado, naturalista y escritor, asegura que el autor de un texto nunca está comprometido y que su escritura siempre lo está. Escribir no es un acto de compromiso, sino de libertad, pero lo que permanece escrito entra en el espacio de la historia y los demás lo cargan de signos ideológicos, valores, decisiones, preferencias, etc.

El intelectual decimonónico, en cambio, respondía de todo cuanto salía de su pluma, porque escribir era un acto cívico, afirmación de una lengua nacional, expresión de ideas y sentimientos, comunicación. También, orientación y enseñanza. En esta encrucijada es donde se sitúa la tarea de muchos escritores latinoamericanos actuales, que recogen una tradición fuerte y tratan de compaginarla con los tiempos que corren, el anacronismo postmoderno, la irrealidad de un mundo dominado por los medios poblados de imágenes, la dispersión de los sujetos y las cosas, la globalización de la vida, las inercias estructurales y una suerte de plácido fatalismo con escasas alternativas importantes.

La persistencia de ese paradigma intelectual en América Latina tal vez tenga que ver con la nostalgia de una revolución no cumplida, o no acabada de cumplir, lo cual convierte al subcontinente en el escenario de revoluciones reales o imaginarias. La independencia, por su parte, fue en gran medida obra de intelectuales, sobre todo curas y abogados, a los cuales se sumaron los oficiales ilustrados del ejército español, como San Martín y Bolívar, cuya experiencia europea los había deslumbrado en términos de conquista continental napoleónica. Una revolución sin terminar que tiene tales orígenes prolonga esta mezcla de guerra, prédica y búsqueda de legalidad que caracteriza a buena parte de la intelectualidad latinoamericana.

Las recaídas regulares en eventos revolucionarios que fascinan a los intelectuales tienen una trayectoria fuerte y sostenida en América Latina. Después de la independencia y las décadas de guerras civiles que la siguieron, el primer episodio de refundación revolucionaria de la sociedad es el milenarismo brasileño, que estalla en la década de 1890 en la ciudad de Canudos, con la sublevación popular encabezada por Antonio Consejero, un santón al cual se atribuye la calidad de inmortal y autor de milagros. El milenarismo proclama que cada mil años suceden catástrofes que anuncian la llegada de un mesías capaz de inaugurar otros mil años de dicha general.

Euclides da Cunha, en *Los sertones* y, mucho más tarde, el propio Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*, tratan de la sublevación milenarista, ahogada en sangre y fuego por el ejército federal brasileño, que destruyó la ciudad rebelde hasta los cimientos. No obstante, el mito de una América mesiánica, capaz de iniciar la historia desde cero, tierra de utopía donde se regenera la humanidad y se rediman los pecados históricos de las viejas civilizaciones, perdura. El americano es una suerte de buen salvaje que retorna eternamente en ciclos milenarios y al cual ninguna influencia externa puede reducir definitivamente.

Esta mitología regeneracionista, a veces convertida en revolucionaria, adquiere otro contorno mítico, el de la América profunda: hay algo en América, algo geológico, telúrico, fundamental, ligado a los orígenes indí-

genas, que resiste a toda penetración extranjera y que, no obstante ser sometido por la fuerza, nunca resulta aniquilado y resurge con cierta constancia. En las novelas del peruano Manuel Scorza o en el vasto poema épico y continental *Canto general* del chileno Pablo Neruda se sostiene esta imagen de una América impenetrable y sempiterna, de nuevo: una América originaria.

Las ideologías antiimperialistas que tanto auge han tenido en América Latina, sobre todo en los años sesenta y setenta, parten de esta base mitológica. América es una nación, única en su comienzo, dividida por los imperialismos extranjeros, que se subleva contra el invasor e intenta recuperar su unitaria independencia. Aparte de los años de guerra contra España, las ideas antiimperialistas se consolidan a fines del siglo XIX, por paradoja, al recuperarse el perfil hispánico de las naciones que fueron colonias españolas. Lo americano se define como latino en oposición a la América anglosajona, portadora de valores utilitarios y materialistas. Frente a ella, la América latina, heredera de los clásicos griegos y latinos, representa el sentido contemplativo, lírico y trascendente de la vida, la interioridad y el culto a las cualidades del alma, algo incuantificable. En el libro del uruguayo José Enrique Rodó *Ariel* (1900) se patentiza esta ideología americanista y meridional.

El antiimperialismo tiene diversas derivas, pero se vincula siempre con la necesidad de expulsar al capital y el ejército extranjeros, para sostener un desarrollo autónomo, a veces centrado en un solo país, a veces orientado hacia la integración continental. Casi siempre se relaciona con explosiones revolucionarias que han producido especial fascinación en ciertas capas intelectuales, al punto de que, con frecuencia, se identifica al intelectual latinoamericano con el intelectual revolucionario. En especial, durante los años sesenta, se miró hacia América Latina como el continente capaz de producir revoluciones, junto con otros países africanos y asiáticos del llamado Tercer Mundo, mientras el sector desarrollado del planeta había cancelado para siempre toda tentativa revolucionaria. El atraso, la pobreza, lo rural, impondrían su revolución a las ciudades opulentas, corruptas y autocomplacientes.

Diversos hechos revolucionarios han tomado el relevo de esta fascinación por el cambio brusco, violento y multitudinario. El primero es la revolución mexicana (1910), con un fuerte contenido libertario y campesino, pero que acaba hegemonizada por el ejército y organiza un sistema con un partido único de hecho. El discurso de la revolución cumplida y permanente, con ciertos toques socializantes, atrae las simpatías de intelectuales progresistas hacia una revolución que, en sus comienzos, careció de intelectuales y hasta de ideas. En México existía un movimiento ateneísta, que intentaba democratizar el país según el modelo norteamericano y salir de la dictadura de

Porfirio Díaz. Los intelectuales del Ateneo eran cosmopolitas y modernizantes, lectores de la filosofía europea y admiradores de las instituciones políticas anglosajonas.

La revolución, en parte por su fascinación como tal y en parte por una política de protección estatal a los artistas y escritores, concentró a casi todas las cabezas de la cultura mexicana, convirtiendo a los intelectuales en sujetos orgánicos del Estado, en funcionarios. Un nuevo modelo de intelectual, a la vez burocrático y revolucionario, se creó a partir del asentamiento revolucionario en los años veinte y treinta.

Otras revoluciones latinoamericanas mantuvieron la tradición en años posteriores. La principal fue Cuba, a partir de 1959, con su población de intelectuales militantes, admiradores de la guerra de guerrillas y los líderes de romántico carisma, como Fidel Castro y Ernesto Guevara. El apoyo prácticamente unánime que recibió la revolución cubana en sus comienzos por parte de la intelectualidad progresista, se fue agrietando a medida que se observaba lo dictatorial, burocrático y –por paradoja– imperialista de sus métodos. Escritores como Vargas Llosa, Cabrera Infante o Carlos Fuentes, en distintas fechas fueron tomando, con variable énfasis, distancia respecto al castrismo. El mismo Julio Cortázar tuvo sus disidencias y acabó en una cortés relación, ni hostil ni fervorosa. En la actualidad, el derrumbe del bloque soviético y la situación desastrosa de la economía cubana han llamado a silencio a muchas admiraciones, como la de García Márquez, en tanto Mario Benedetti y Eduardo Galeano siguen defendiendo a un castrismo cada vez menos existente y que se convierte en una suerte de Cuba ideal, un pueblo a la vez digno y orgulloso pero pobre y postrado, que resulta víctima del poderoso y malévolo imperialismo norteamericano.

La decadencia del mito revolucionario cubano y cierto auge de las guerrillas en los años setenta hicieron que el revolucionarismo latinoamericano se deslizara hacia otros ejemplos, como la Nicaragua sandinista. Tras su derrota militar y electoral, desapareció del panorama revolucionario y se produjo un interregno que ahora encuentra su relevo en los zapatistas del estado mexicano de Chiapas. La importancia militar de la guerrilla zapatista es casi nula, su repercusión política es modesta, pero su presencia en los medios de comunicación es generosa. Un discurso donde se mezclan la solemnidad evangélica y heideggeriana de la teología de la liberación con las ironías del *cronopio* cortazariano, hace atractiva y pintoresca a esta guerrilla propia de un mundo televisivo y postmoderno. De todos modos, queda muy lejos de la épica populista y antiimperialista inaugurada por la revolución mexicana.

El resto de la ideología revolucionaria latinoamericana se desplaza hacia el terreno de una protesta moral contra el mundo contemporáneo, la injus-

ticia de una riqueza mal distribuida, el deterioro del medio ambiente, el armamentismo, el dominio del capital multinacional, la prepotencia de los países desarrollados, etc. Hay una identificación ética entre el intelectual y las víctimas de la historia, donde se mezclan las ideas franciscanas del pueblo de Dios como pueblo menesteroso, con un populismo en que el hombre latinoamericano sigue siendo el primitivo y bondadoso pagador de promesas redentoristas.

En otro campo, la tradición intelectual de América Latina se orienta hacia el universalismo y el cosmopolitismo. De alguna forma, los intelectuales ilustrados de fines del siglo XVIII, que organizaron el discurso de la independencia, como los intelectuales positivistas de fines del siglo XIX, que intentaron pensar la modernización del continente y su integración en la economía mundial, proponían pensar América como parte de procesos universales. En lugar de ser una realidad autárquica y original, América es, para ellos, el resultado de un proceso histórico donde se mezclaban distintas fuentes y se perdía toda noción de origen. Las ideas de los filósofos franceses de la Ilustración, de los economistas ingleses y de los padres de la independencia norteamericana, se mestizaban con las herencias coloniales españolas y las tradiciones indígenas, sumadas a las influencias de la inmigración africana y asiática. América era, sobre todo, el escenario de un experimento de combinación, entre violenta y armoniosa, de distintas vertientes históricas.

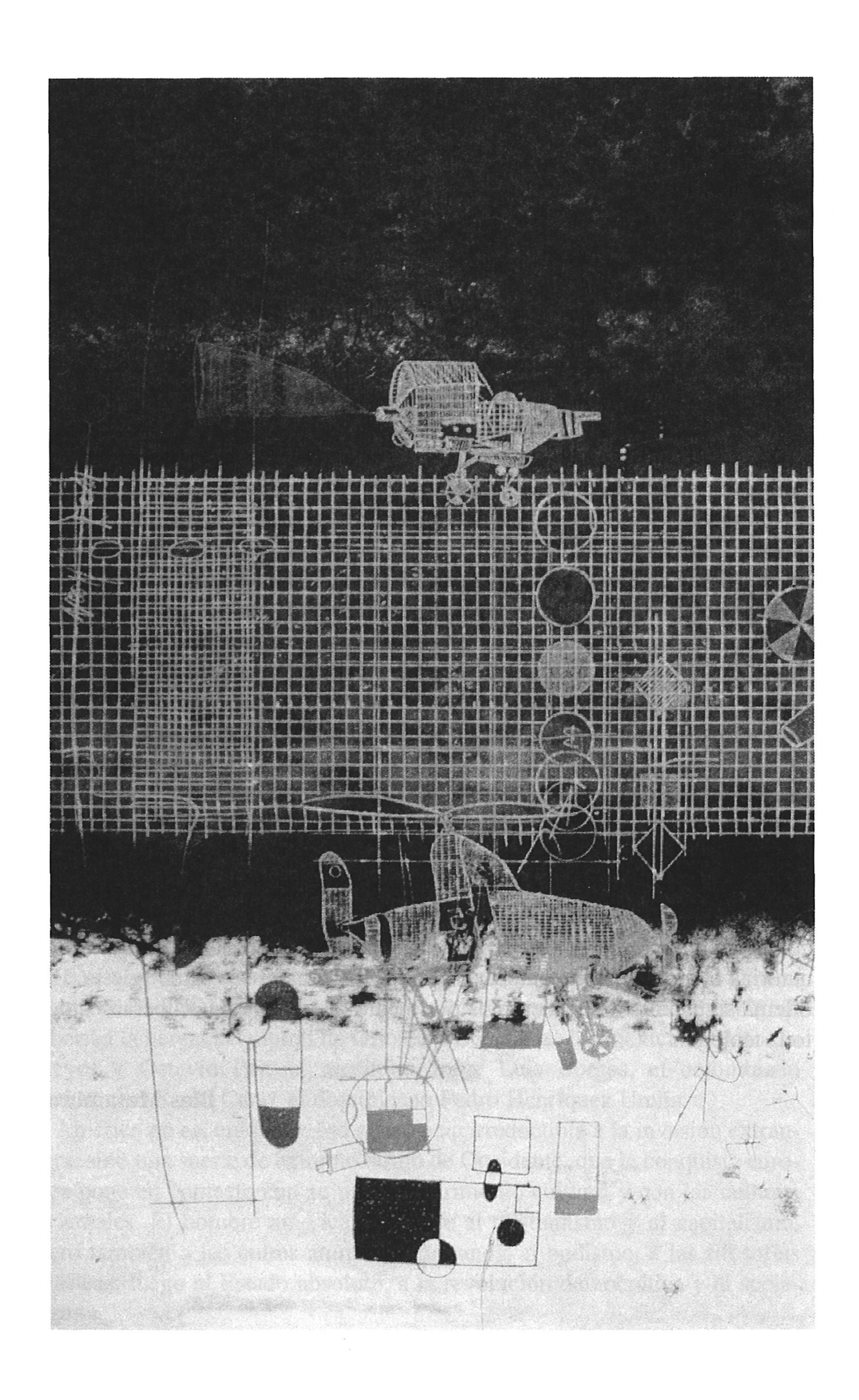
Un aporte muy interesante lo hace la escuela antropológica brasileña, en el último tercio del siglo XIX, con figuras del Nordeste como Joaquim Nabuco y Silvio Romero, al defender los valores de la mezcla de razas, en especial del mulataje, contra las ideas racistas en boga (Darwin, Gobineau, Spencer) que veían en la raza homogénea la mejor expresión de la selección natural y en la mezcla, un debilitamiento de dichas cualidades raciales. La exaltación de lo mestizo, de la capacidad americana de acumular y mezclar, se da en movimientos intelectuales y artísticos posteriores, como el modernismo y las vanguardias, y en la obra de escritores que examinan con gran libertad la herencia cultural de Oriente y Occidente: los mexicanos Alfonso Reyes y Octavio Paz, el argentino Jorge Luis Borges, el colombiano Baldomero Sanín Cano, el dominicano Pedro Henríquez Ureña.

América no es, entonces, esa resistencia irreductible a la invasión extranjera, sino una suerte de extremo tardío de Occidente, que la conquista europea pone en contacto con su propio patrimonio cultural y con las culturas orientales. El hombre americano accede al cristianismo y al capitalismo, pero también a los cultos animistas africanos, al budismo, a las filosofías clásicas, luego al Estado absoluto, a la revolución democrática y al socialismo.

El panorama histórico actual propone a los intelectuales latinoamericanos una serie de problemas concretos más que unas ambiciosas opciones ideológicas, como en décadas anteriores. La alternativa capitalismo/comunismo parece haberse diluido, tal vez porque nunca tuvo excesiva consistencia, salvo estratégica. Los populismos, triunfantes durante los años cuarenta y cincuenta, carecen de posibilidades prácticas. El intelectual, si quiere interesarse en política, debe ocuparse de asuntos más concretos, diría tangibles, como la integración económica, la alfabetización, la mortalidad infantil, la actualización tecnológica, la racionalización política, etc. Las discusiones son menos lucidas pero más efectivas, y plantean, por enésima vez, el problema diseñado por Vargas Llosa y evocado al comienzo de estas páginas: un intelectual que hace política debe hacerla en los cuadros de una organización, con su disciplina y sus costumbres. No puede, en cambio, ser un militante político desde su independencia individual de intelectual, lo cual no le impide pensar críticamente sobre problemas políticos, sin someterse a un encuadramiento determinado, haciendo un aporte cívico como miembro de su sociedad y ejerciendo el prestigio que su tarea intelectual le haya conseguido entre el reconocimiento de dicha sociedad.

Más al fondo, el problema de lo que podríamos denominar calidad del discurso intelectual, sigue siendo la oposición entre lo laico y lo religioso. A menudo, ideas políticas radicales, como el fascismo, el comunismo o el autoritarismo militar pretoriano de las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta, han sido versiones embozadas de posturas religiosas. El intelectual contempló la historia como el escenario de la verdad revelada, y puso su discurso al servicio de esos fundamentos redentores del hombre: el líder despótico, el Estado, el partido, el ejército, en ocasiones todo a la vez. Fue eficaz como militante y perdió los reflejos del intelectual moderno que se conforma, en el siglo XVIII, precisamente, como un crítico de la religión. Su figura se confundió con la del sacerdote, el hombre que autoriza la ideología en nombre de Dios y como miembro de su Iglesia. El dilema sigue abierto: o liberarnos por medio de la teología o liberarnos de toda teología.

Blas Matamoro



De novela histórica y *wargames*[1]

Los exegetas de *La guerra del fin del mundo* acostumbran a citar *Os sertoes* de Euclides da Cunha como fuente de inexcusable referencia para Mario Vargas Llosa. Se trata de una clave tan rica como obvia, ya que el propio autor la dio a conocer en seguida y por eso ha sido explorada en diversas ocasiones[2]. Incluso cuando el trabajo realizado no se ha centrado en la relación intertextual entre ambos relatos, los críticos se han sentido en la obligación de recordarla una vez más. El atractivo de la comparación lo explica todo.

Ciertamente Vargas Llosa se inspiró antes que nada en *Os sertoes*, pero hay otros libros que estuvieron también presentes en su imaginación; en primer lugar, la Biblia, y después, otros textos relativos a los episodios de la rebelión de los yagunzos, tal y como ha demostrado la crítica más exigente[3]. Con todo, mi propósito no apunta sólo a examinar algunas de las innumerables marcas intertextuales que se ocultan en *La guerra del fin del mundo*. Más bien se trata de enfrentar ciertos aspectos sobresalientes de la

[1] *El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación conjunto «Mundo históricos, mundos ficcionales» subvencionado por la DGICYT. Las citas de la novela histórica de Flaubert siguen la edición de* Salammbô, *París, Club de l'Honnête Homme, 1971; las de Vargas Llosa,* La guerra del fin del mundo, *Barcelona, Plaza y Janés, 1981.*

[2] *Así, en el brillante y temprano ensayo de Ángel Rama,* «La guerra del fin del mundo. *Una obra maestra del fanatismo artístico»,* Antípodas. Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland, *1, 1988; el artículo se publicó por vez primera en* Revista de la Universidad de México, *14, 1982, pp. 8-24; entre otros, pueden verse también el de Alfred Mac Adam, «Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales»,* Revista Iberoamericana, *L, 126, 1984, pp. 157-164; el de Sandra S. Fernandes Erickson y Glenn W. Erikson, «Dialectics in Vargas Llosa's* La guerra del fin del mundo», Chasqui, *XXI, 1, 1992, p. 26; o el de Rosa Boldori,* «La guerra del fin del mundo, *posmodernidad y transtextualidad», Ana María Hernández (ed.),* Mario Vargas Llosa. Opera Omnia, *Madrid, Pliegos, 1994, pp. 161-169; de todas formas, para las huellas intertextuales de la novela, el estudio más completo es el de Leopoldo Bernucci,* Historia de un malentendido. Un estudio transtextual de «La guerra del fin del mundo», *Nueva York, Peter Lang, 1989.*

[3] *Así,* No calor da hora *de Walnice N. Galvao,* Expediçoes militares contra Canudos *de Tristao de Alencar,* A Brazilian Mystic *de Robert B. Cunninhgame Graham, etc. Para estas y otras muchas referencias puede verse el estudio de Bernucci, ya citado. Este documentado estudio queda avalado además por la consulta directa de los manuscritos y notas de Mario Vargas Llosa.*

novela con otros textos que no incidieron directamente en la elaboración documental del argumento, pero con los que mantiene una honda relación semántica. A partir de esta confrontación espero añadir algún aspecto no subrayado suficientemente hasta el momento por la crítica sobre *La guerra del fin del mundo*.

Un escéptico barón

Uno de los libros que se relacionan con *La guerra del fin del mundo* es, por sorprendente que parezca, *El gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, novela que mereció un comentario entusiasta por parte de Vargas Llosa[4]. Es verdad que se puede comprobar cuánto influyó la lectura de Sartre y Camus en el retrato del Barón de Cañabrava[5]. Sin embargo, el noble brasileño también posee un sorprendente parentesco con el príncipe Fabrizio Salina. Su porte señorial y extranjerizante revela en ambos casos una personalidad que se eleva por encima de sus contemporáneos. Liberales y flexibles de carácter a la vez que nostálgicos de un orden que brilló por su intolerancia, los aristócratas de Vargas Llosa y de Lampedusa reaccionan positivamente ante el torbellino de los acontecimientos. Sienten un profundo desprecio hacia el estilo moderno de hacer política que les lleva a renunciar a cargos de importancia o a abandonarlos de puro asco. No se trata sólo de una postura estetizante, aislada en su torre de marfil. Ellos conocen muy bien la realidad práctica, concreta, de los hombres y mujeres que están desde generaciones atrás bajo sus plantas. Un toque paternal, heredado de una experiencia secular en el poder, guía su comportamiento hacia los subalternos, se llamen éstos Jurema o Rufino, Ciccio o Pirrone.

Por otro lado, no dejan de sentir una desconfianza innata hacia las abstracciones, plasmadas en ambos casos en las ideologías utópicas de la modernidad. Los ideales republicanos de un nuevo Brasil o una Italia renacida representan una amenaza evidente, pero también un ensueño ilusorio. Sólo el escepticismo aprendido de una tradición de siglos puede conducir a una firme y verdadera convicción: la de que todo cambio político es meramente apariencial. Por esta misma razón, tanto Salina como Cañabrava son capaces de pactar tapándose la nariz con los futuros amos. Si llegan a entenderse con Calogero Sedàra y Epaminondas Gonçalves respectivamente, es

[4] *Véase «Mentira de príncipe», prefacio a* El gatopardo, *Madrid, Círculo de lectores, 1987, pp. I-X.*

[5] *Sobre todo en la consideración de la política como un oficio vil, que no se concilia con el verdadero combate contra la injusticia. Cfr. Danubio Torres Fierro, «Sobre los fanatismos»,* Revista de la Universidad de México, *1, marzo 1982, pp. 5-7.*

porque tratan a toda costa de garantizar su propia supervivencia y la de su clase. Una clase que se distingue de la emergente, eso sí, en poseer un toque de distinción externa que en cierto modo la hace más relacionable con un mundo más espiritual, o al menos más vinculado con todo lo artístico[6].

Por supuesto es imposible no ser consciente de las grandes diferencias entre las sensibilidades del solitario vizconde siciliano y el vitalista Vargas Llosa. Sin embargo, la comparación se sostiene porque nos encontramos con dos autores que proyectan un escéptico mensaje acerca del progreso histórico. Esa desconfianza moldea el sustrato ideológico de *El gatopardo* tanto como *La guerra del fin del mundo*, sobre todo mediante la atención a los personajes más lúcidos.

Salammbô y Vargas Llosa

Pero mucho más que Lampedusa ha sido Gustave Flaubert uno de los principales integrantes del santoral privado de Vargas Llosa[7]. Como se sabe, el peruano dedicó a *Madame Bovary* un libro completo con el título tan sugestivo como provocador de *La orgía perpetua*.

El gran descubrimiento de Flaubert lo realiza Vargas Llosa cuando llega en 1959 a París con la precaria promesa de una beca. Desde entonces el novelista francés se convierte en amigo inseparable al que guarda una fidelidad sin quebrantos ni desmayos. Como él mismo confiesa:

«La adicción [a Flaubert] me llevó no sólo a devorar todos los libros de Flaubert, sino cuanta literatura crítica o parasitaria en torno a él cayó en mis manos, y Flaubert ha sido en muchos casos el termómetro que me ha servido para medir a otros autores, el factor que decidió mi entusiasmo o mi rechazo.»[8]

Del idiota de la familia aprende ideas fundamentales para su formación como escritor, tales como la canibalización de las propias experiencias y las ajenas a fin de aprovecharlas para futuras historias. Otras cuestiones importantes, tales como la novela total o la predilección por ciertos temas (la vida mediocre, la rebeldía, la violencia, el erotismo) se encuentran presentes en Vargas Llosa al igual que en el autor de *Madame Bovary*. Y no sólo eso:

[6] *Pensemos, por ejemplo, en las diferentes valoraciones acerca del amor entre unos y otros. Aunque sea un mínimo apunte intertextual no puedo pasar por alto que tanto Fabrizio Salina como el modelo real de éste, estaban casados con la marquesa Maria Stella Guccia. El nombre, Estela, coincide con el de la mujer del Barón de Cañabrava.*

[7] *Así, por ejemplo, uno de los reproches principales de Vargas Llosa al escritor italiano es su incapacidad para cuidar la impasibilidad narrativa que, en cambio, tanto admira en Stendhal o en Flaubert («Mentira de príncipe», p. VIII).*

[8] *Vargas Llosa,* La orgía perpetua, *Barcelona, Bruguera, 1983, p. 37.*

Vargas Llosa ha saqueado con habilidad muchos procedimientos de forma que han aparecido ante el lector como innovadoras. Una lectura cuidadosa de *La orgía perpetua* nos revela la similar atracción por una estructura rigurosa, la ocultación del dato, la gradación de los efectos o, sobre todo, el empleo de la voz impersonal que tanto reivindicó el objetivismo del *nouveau roman*[9].

Casi todos estos elementos los podríamos observar en *La guerra del fin del mundo*, al igual que en otras novelas suyas. Pero ahora nos ocupa establecer puentes más inmediatos y tal vez no sea inexacto afirmar que, dentro de la producción de Flaubert, hay una obra menos conocida que *Madame Bovary*, pero que posee más afinidades con la novela bélica de Vargas Llosa: *Salammbô*.

Flaubert ubica la acción en Cartago, durante el período posterior a la Primera Guerra Púnica. Los mercenarios se sublevan contra la ciudad por no recibir su soldada completa. Se libra entonces una serie de feroces batallas que concluye con la derrota final de los rebeldes. Al mismo tiempo se van dibujando las peripecias de la joven sacerdotisa cuyo nombre da título al libro. Salammbô debe recuperar el velo sagrado de la diosa Tanit, en poder del caudillo mercenario Mâtho, con el que además vive una trágica historia de amor.

Vargas Llosa no se pudo olvidar del todo de esta novela histórica, algo arrumbada por su parnasianismo ostentoso. Es verdad que son pocas las referencias a *Salammbô* en *La orgía perpetua*, pero no dejan de tener interés. La más extensa y enjundiosa es la que sigue:

«Recuerdo algunas olímpicas discusiones ese verano del 59, con amigos que se reían cuando yo aseguraba furioso: "También *Salammbô* es una obra maestra". Todo el mundo está de acuerdo en que este libro ha envejecido y que hoy no hay quien resista, sin bostezos y sonrisas, la historia de la muchacha que cometió el sacrilegio de tocar el velo de Tanit, con sus decorados operáticos y esa antigüedad multicolor que se parece algo a la de Cecil B. de Mille. Es verdad, una buena parte del libro resulta fechada, tributaria del peor romanticismo, como la historia del amor, insustancial y tópico, de Mâtho y la hija de Amílcar. Pero otro aspecto de la novela no ha perdido su vigor: el épico, las acciones de multitud, que ningún otro novelista, salvo Tolstoy, ha sabido realizar con tanta eficacia como Flaubert [...]. Los banquetes, las fiestas, las ceremonias –alucinante, inolvidable inmolación de los niños en las fauces de Moloch– y, sobre todo, las batallas de *Salammbô* conservan intactos un dinamismo, una plasticidad y una elegancia que en literatura no se han vuelto a ver»[10].

[9] *Para una enumeración más detallada de los vínculos con Flaubert puede verse de Rita Gnutzmann,* Cómo leer a Mario Vargas Llosa, *Madrid, Júcar, 1992, pp. 29-31.*
[10] La orgía..., *p. 33.*

El lector excusará la longitud de la cita. Sobre ella habremos de pivotar a lo largo de estas páginas, ya que condensa en buena medida la relación entre *Salammbô* y *La guerra del fin del mundo*. De la novela de Flaubert, Vargas Llosa excluye la historia principal, que no le interesa por falsa y arcaica. Los conflictos de castidad de la sacerdotisa cartaginesa no resultaron convincentes en su día a un crítico tan perspicaz como Sainte-Beuve, quien los consideró como un fruto poco creíble de una modernización psicológica[11]. *La guerra del fin del mundo*, por el contrario, se complace en otra historia de triángulo amoroso mucho más cruel y actual, con pisoteo de la pureza femenina incluido: el que se contiene en torno a Jurema, Galileo Gall y el pistero Rufino.

Tal vez no sea inoportuno recordar que ambas novelas requirieron una exhaustiva labor de documentación y que sus autores buscaron con toda intención un tema histórico infrecuente, exótico incluso, en sus respectivas tradiciones literarias[12]. Las dos giran alrededor de un conflicto bélico producido por una rebelión de seres marginados del poder central, ya sea la república de Cartago o la de Brasil. Más aún: la tragedia se desencadena a partir de un malentendido. Unos y otros no hablan el mismo lenguaje. En el caso de Flaubert la expresión se cumple al pie de la letra. El agitador Spendius se vale de la pluralidad de idiomas y naciones de las tropas mercenarias para enredar y traducir mal los ofrecimientos de la embajada cartaginesa. La guerra se desencadena sin que el bando rebelde sepa exactamente cuáles son las razones de la república. A continuación el gobierno, ya sea brasileño o cartaginés, envía sucesivas expediciones contra los sublevados que fracasan indefectiblemente. Sólo al final el destino cambia de signo y el levantamiento es aplastado de forma inicua.

Existen también coincidencias muy concretas en la materia histórica por parte de las dos novelas. Señalemos rápidamente algunas de ellas:

[11] *La correspondencia cruzada entre Sainte-Beuve y Flaubert puede verse en la edición de* Salammbô, *París, L'Honnête Homme, 1971, pp. 410-452. Un resumen de la polémica, en Amado Alonso,* Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo *en* «La gloria de don Ramiro», *Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, pp. 133-141.*

[12] *La maniática persecución documental de Flaubert es proverbial y aparece en cualquiera de las biografías y estudios sobre su obra. Jacques Suffel informa de su afán bibliográfico sobre Cartago, así como de las limitaciones personales de Flaubert para abordar el tema (J. Suffel,* Gustave Flaubert, *México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 74-82). Para una comprobación de la exhaustiva labor de información que hay detrás de* La guerra del fin del mundo, *puede verse el estudio de Bernucci ya citado. Aunque tal vez basten las siguientes palabras de su autor: «La novela que yo prefiero es la novela que me ha costado más trabajo:* La guerra del fin del mundo, *una novela que me tomó mucho tiempo, pero aparte del trabajo, digamos material, creo que es una novela en la que he puesto mayor ambición» (Vargas Llosa,* Semana del autor, *Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 34). Queda de manifiesto la relación entre el afán totalizador del novelista, tantas veces defendido en los ensayos de Vargas Llosa, y la obsesión flaubertiana por las fuentes documentales.*

1.) Las tensiones entre los órganos institucionales y el héroe salvador de la república (disensiones entre Moreira César y el Congreso, entre Amílcar y el Senado).

2.) El empleo común de niños y mujeres en las batallas por parte de yagunzos y cartagineses sitiados.

3.) El regocijo de los sitiados ante la llegada de la lluvia invocada como favor divino (véanse el comienzo del capítulo XIV de *Salammbô* o *La guerra del fin del mundo*, págs. 279, 286, 497).

4.) El martirio de un general que es vejado públicamente y expuesto con toda su obesidad (Hannón en *Salammbô*, p. 258; Tamarindo en *La guerra del fin del mundo*, p. 317).

Acaso una de las correspondencias más interesantes se produzca en los últimos compases de las dos novelas. En *La guerra del fin del mundo* bandadas de urubús y jaurías de perros hambrientos se abalanzan sobre los cadáveres de los yagunzos abandonados en la gran batalla final. Vargas Llosa comenta en una nota marginal lo siguiente: «Los perros de Canudos: Fantástica leyenda o hecho real: Después de la guerra los perros de Canudos, acostumbrados a carne humana (se habían comido 20 mil cadáveres), se convirtieron en fieras carniceras, y atacaban a las personas vivas para comérselas (Bueno para final mezclado con la historia del hacendado de FORMOSA: ruido de urubús y perros comiéndose los restos. Símbolo de la escena = TRIUNFO DEL CAN!)»[13].

En la novela de Flaubert asistimos a otro episodio, igualmente terrible, en que los perros que siguen al ejército rebelde, se comen por la noche los cadáveres (p. 200). Pero más desarrollo tiene todavía el final del capítulo XIV, en el que los leones y las hienas del desierto devoran los restos abandonados de los mercenarios muertos en la batalla del Desfiladero. Lo que dota de un parentesco más sugestivo a una y otra escena radica en la perfecta utilización del simbolismo antropofágico[14]. El león es un animal asociado a la iconografía de Cartago y las civilizaciones orientales en general. Tal y como ocurre repetidas veces en *Salammbô* su aparición se vincula con la manifestación del poder despótico cartaginés: la estela de leones crucificados (pp. 61-62), los leones del dios Moloch, «symboles vivants du Soleil dévorateur» (p. 126). A su vez, el can es el sobrenombre de connotaciones diabólicas con que los yagunzos conocen a su enemigo, la República. Ya sea mediante uno u otro animal, en cualquier caso se representa la victoria total de la potencia institucional sobre las fuerzas rebeldes. Victoria que acaba devorando para que no quede nada del enemigo. La barbarie se impone a la barbarie.

[13] *Cit. por Bernucci, p. 125.*

[14] *El apetito desenfrenado es uno de los temas centrales del imaginario flaubertiano, cfr. Jean-Pierre Richard,* Stendhal. Flaubert, *París, Seuil, 1990, pp. 137-144.*

Salammbô y *La guerra del fin del mundo* son ante todo novelas bélicas. Por eso son comunes las abundantes descripciones de batallas, la enumeración de movimientos de tropas, las reacciones de los combatientes, los planes tácticos de los generales. El clima de guerra es de una intensidad tal que no parece fácil encontrarlo en grado equivalente en muchas novelas históricas. A ello se refería Vargas Llosa cuando proclamaba su agrado por la recuperación del clima épico que había logrado Flaubert[15]. Y sin duda el motivo de los movimientos de tropas narrados desde una panorámica elevada está aprendido literariamente en *Salammbô*, cronológicamente anterior a *Los sertones* en las lecturas de Vargas Llosa. Comparemos estos dos fragmentos que describen la confusa marcha de los ejércitos en medio del desierto:

«Dès que le soleil parut, on s'ébranla dans la plaine sur trois lignes: les éléphants d'abord, l'infanterie légère avec la cavalerie derrière elle, la phalange marchait ensuite.

Les Barbares campés a Utique, et les quinze mille autour du pont, furent surpris de voir au loin la terre onduler. Le vent, qui soufflait très fort, chassait des tourbillons de sable; ils se levaient comme arrachés du sol, montaient par grands lambeaux de couleur blonde, puis se déchiraient et recommençaient toujours, en cachant aux mercenaires l'armée punique. A cause des cornes dresées au bord des casques les uns croyaient apercevoir un troupeau de boeufs; d'autres, trompés par l'agitation des manteaux, prétendaient distinguer des ailes, et ceux qui avaient beaucoup voyagé, haussant les épaules, expliquaient tout par les illusions du mirage. Cependant quelque chose d'énorme continuait à s'avancer. De petites vapeurs, subtiles comme des haleines, couraient sur la surface du désert; une lumière âpre, et qui semblait vibrer, reculait la profondeur du ciel, et, pénétrant les objets, rendait la distance incalculable. L'immense plaine se développait de tous les côtés à perte de vue; et les ondulations du terrain, presque insensibles, se prolongeaient jusqu'à l'extrême horizon, fermé par une grande ligne bleue qu'on savait être la mer» (pp. 155-156).

«Da la orden de partida con la mano derecha. Mulas, hombres, caballos, carromatos, armas, se ponen en movimiento, entre bocanadas de polvo que un ventarrón manda a su encuentro. Al salir de Queimadas los distintos cuerpos de la columna van muy unidos y sólo los diferencian los colores de los pendones que llevan sus escoltas. Pronto, los uniformes de los oficiales y soldados son igualados por el terral que obliga a todos a bajar las viseras de gorros y quepis y, a muchos, a amarrarse pañuelos en la boca. Poco a poco, batallones, compañías y secciones se van distanciando y lo que, al dejar la estación, parecía un organismo compacto, una larga serpiente ondulando por la tierra agrietada, entre troncos de favela resecos, estalla en miembros independientes, serpientes hijas que también se alejan unas de otras, perdiéndose de vista por momentos y volviéndose a avistar, según las anfractuosidades del terreno. Hay constantes jinetes que suben y bajan, tendiendo un sistema circulatorio de informaciones, órdenes, averiguaciones, entre las partes de ese todo cuya cabeza, a las pocas horas de marcha, presiente ya, a lo lejos, la primera población del trayecto» (p. 170).

[15] *Como es sabido, el gusto de Vargas Llosa por la novela de caballerías y la épica se trasluce en la* Carta de batalla por Tirant lo Blanc, *Barcelona, Seix Barral, 1991.*

Primero se enumeran por separado las distintas partes («infanterie légère», «cavalerie», «éléphants», «mulas, hombres, caballos, carromatos, armas») y a continuación las columnas se camuflan con el paisaje arenoso e incluso son equiparadas con animales («serpientes», «boeufs», «ailes»). A pesar de la fragmentación descriptiva, el efecto es el de un «todo», un «organismo compacto». La perspectiva, en cualquier caso, se adopta desde fuera y a una distancia lejana.

Por eso, quizá lo que une más profundamente a las dos novelas sea una cuestión de «tono»: el espectáculo de la barbarie colectiva contado con una fría impersonalidad que hace más terrible el catálogo de atrocidades cometidas por unos y otros. «Destripo hombres con prodigalidad. Derramo sangre. Hago un estilo caníbal», «Seamos feroces... Derramemos aguardiente sobre este siglo de agua azucarada. Ahoguemos al burgués en un grog de once mil grados y que se le queme la garganta, que ruja de dolor», escribía Flaubert[16].

Las semejanzas alcanzan al campo de operaciones. El desierto africano, al igual que el sertón brasileño, es un espacio que se extiende hasta el infinito y que presenta la vida humana debatiéndose entre Eros y Tánatos en estado salvaje, colindante con lo animal, tal y como ha observado Brombert: « L'Afrique de Flaubert assume la valeur d'une métaphore: vaste théâtre des mystères fondamentaux de la vie, où Eros tend vers l'infini et à la destruction, où la fécondité permanente s'apparente au néant»[17]. También los acontecimientos de *La guerra del fin del mundo* se abocan sin remedio hacia la destrucción en medio de un desierto hostil a la vida. Son las inmensas soledades del sertón las que conocen el horror de los retirantes y la violencia física y sexual que ejercen Joao Abade o Joao Grande antes de su conversión. Y al mismo tiempo, Eros: esa atmósfera envuelve también las conmovedoras historias de amor entre desvalidos y marginales: la que siente Pajéu por Jurema, la de ésta y el periodista miope, la de Joao Abade y Catarina.

La recepción negativa de los *wargames*

La novela de Flaubert, pese a su temprano éxito comercial, no se libró de críticas en su tiempo. Aunque su autor debió salir a la palestra para defen-

[16] *«Soyons féroces... Versons de l'eau-de-vie- sur ce siècle d'eau sucrée. Noyons le bourgeois dans un grog à XI mille degrés et que la gueule lui en brûle, qu'il en rugisse de douleur». Cit. por Víctor Brombart,* Gustave Flaubert, *París, Seuil, 1971, pp. 76-77.*

[17] *V. Brombart,* loc. cit., *p. 76.*

derla de los comentarios reprobatorios de Sainte-Beuve, él mismo reconocía haber construido un pedestal demasiado grande para una estatua diminuta.

Ya en nuestro siglo, el gran teórico de la literatura y filósofo Gyorgy Lukács dedicó a *Salammbô* un apartado extenso y muy crítico en su clásico libro sobre la novela histórica. Los principales reproches de Lukács se plantean a partir de la constatación de que la visión de la historia flaubertiana es meramente externa. Todo se cifra en la minuciosa reconstrucción arqueológica pero, según el crítico húngaro, no se interpreta la historia, el sentido se diluye en un *mare magnum* de objetos y acontecimientos. Los hechos pierden el significado histórico del progreso dialéctico, porque el ideal de objetividad artística anula cualquier juicio. Esto conduce, en definitiva, a la mostración de la barbarie anónima y colectiva, lo cual irrita a Lukács:

> «Con Flaubert se inicia un desarrollo en que la inhumanidad del tema y de la plasmación, la atrocidad y la brutalidad se convierten en fines en sí mismos. Ocupan el lugar central gracias a la debilidad con que se plasma el asunto principal o sea, la evolución social del hombre [...]. Puesto que aquí siempre la exterioridad sustituye a la verdadera grandeza [...], la inhumanidad y la crueldad, la atrocidad y la brutalidad se convierten en sustitutos de la grandeza perdida.»[18]

Frente a los héroes de Walter Scott, héroes medios, pero también representantes encarnados de masas heroicas, la propuesta de Flaubert viene a reducir la estatura idealizada del conjunto de la sociedad por medio de la ausencia de participación del autor. Éste no valora el devenir histórico y, por tanto, los grandes hitos dejan de significar. Por eso *Salammbô*, novela bélica por excelencia, no puede convencer. Las batallas no debieran ser objeto de reconstrucción histórica, tal y como hace Flaubert, ya que ellas no revelan nada por sí mismas. La expresión «objetiva», desde dentro, no transmite nada que no sea el espectáculo de la barbarie. Según Lukács, los grandes novelistas históricos del siglo XIX, Walter Scott, John Fenimore Cooper, o incluso Tolstoy (este último caso sería más que dudoso para Vargas Llosa), se preocuparon muy secundariamente de las batallas como hecho literario[19].

Mucho más que la gran reconstrucción arqueológica debiera interesar la microhistoria. Esto es lo que empieza a ocurrir en el siglo XX, cuando la novela del realismo burgués flaubertiano se extingue en favor de otros enfoques más progresistas. De acuerdo con Lukács el modelo de *Salammbô* se supera a partir de entonces.

[18] *G. Lukács,* La novela histórica, *México, Era, 1966, p. 235.*
[19] Loc. cit, *p. 45.*

Por supuesto, cabe imaginar qué pensaría el gran teórico marxista de una novela como *La guerra del fin del mundo.* Probablemente algo no muy lejano de la crítica de Antonio Cornejo Polar, quien comenta la impersonalidad literaria que preside la novela del peruano y su presunta falta de interés por encontrar un sentido a los acontecimientos[20]. De ahí que sea «importante observar que la hipertrofia del azar, que pone en riesgo la verosimilitud del relato, no puede considerarse ni aleatoria ni intrascendente ni tampoco como un simple error en el armado de la novela. La sabiduría técnica de Vargas Llosa obliga a remitir este aprecio de la casualidad a una visión general del mundo»[21].

Cornejo destaca también lo mecánico de los procedimientos de composición, así como la sustitución del desorden temático por un orden formal riguroso. Como en Flaubert, la naturaleza irracional y caótica se representa mediante una obra sólida y perfecta en sí misma. La insensatez del decurso histórico –los personajes no saben por qué actúan, tienen una visión equivocada de los otros– se quiere compensar con una construcción cerrada y acabada, sin fisuras. Esto no quita, sin embargo, para que la novela sólo ofrezca una imposibilidad de respuestas, un sinsentido histórico, al parecer reprochable, ya que el liberalismo vargasllosiano carece de los valores suficientes para enjuiciar una realidad social injusta:

> «Hubiera sido insólito que *La guerra del fin del mundo* remozara el arcaico y desprestigiado esquema de civilización y barbarie. No lo hace, sin duda, pero su sustitución por la ambigüedad y el relativismo genera un significado que debe ser materia de debate [...]. El relativismo del pensamiento central conduce a una homologación entre el primitivismo y la modernidad, lo que evidentemente implica una negación de la historia, y lo que es más grave aún, a una homologación de las actitudes sociales, de suerte que tan culpables (o tan inocentes) son los que se rebelan como los que reprimen.»[22]

¿No podrían aplicarse estas palabras también a Flaubert? Como en *Salammbô,* la violencia es irracional, inexplicable, fruto de la barbarie[23].

[20] *Cfr. Antonio Cornejo Polar, «La guerra del fin del mundo: sentido (y sin sentido) de la historia»,* Hispamérica, *31, XI, 1982, pp. 3-13.*

[21] Loc. cit., *p. 7.*

[22] Loc. cit., *p. 11.*

[23] *Ángel Rama, quien también criticaba la ausencia de soluciones en esta novela, expresó serias reservas acerca de la contradicción existente entre los ataques al fanatismo idealista y la complacencia fanática del cuerpo con que se cuentan episodios como el de la violación de la sirvienta por parte del Barón de Cañabrava. «¿No es tan irracional el fanatismo como la apetencia de placer? Si éste es justificado, cómo negar aquél. Y si nos atenemos a las consecuencias, ¿el fanatismo religioso que hace de un asesino un hombre respetuoso (Joao Grande) es menos válido que el del político de Gall que quiere dar la vida por campesinos rebeldes?» (art. cit., p. 24.).*

Conclusión

El liberalismo antidogmático de Vargas Llosa y el evasionismo parnasiano de Flaubert coinciden en recibir ataques similares de parte de ciertos sectores de la crítica al negar aquéllos un sentido único y colectivo de la historia. Vargas Llosa y Flaubert elaboran un producto autónomo y cerrado en sí mismo, que no pretende dar cuenta de leyes históricas que expliquen el hecho de la guerra. Los héroes idealizados o las grandes ideas pierden sentido cuando se aproximan al fragor de la batalla, al igual que las inflamadas palabras de Moreira César antes de morir. ¿Qué valor redentor pueden tener si la realidad textual predica todo lo contrario?

Muy al contrario, *La guerra del fin del mundo* y *Salammbô* no intentan educar nuestra conciencia histórica ni enfocar nuestra interpretación hacia una orientación políticamente correcta. Para Vargas Llosa la literatura –recordémoslo una vez más– crea una ilusión tan desapegada del referente que, gracias al influjo de la fantasía, llega a construir una realidad paralela. No de otra cosa se trata en las espectaculares batallas que nos encontramos a cada paso.

Es la seducción del *wargame,* el embrujo estético de los movimientos de tropas, las retiradas y los avances estratégicos, las visiones panorámicas de las masas entrando en la pelea. Ciertamente *La guerra del fin del mundo* puede verse como una traslación de la moral de los límites camusiana[24], una parábola sobre los fanatismos de cualquier signo[25] o como el conflicto entre una realidad rebelde a toda interpretación y la imaginación utópica del hombre[26]. Pero estas interpretaciones, válidas y esclarecedoras sin duda, no excluyen el impulso estético de las minuciosas páginas dedicadas a la expedición fracasada de Moreira César o al apocalipsis trágico con que se derrumba Canudos. En ellas se vuelcan las preferencias formales de Vargas Llosa, su deseo personal de fabricar «una ilusión de objetividad, de autosuficiencia para el mundo narrado; la metáfora más adecuada sería la de la esfera; que una novela sea como una esfera en la que todo está contenido, y que el lector tenga la ilusión de la autosuficiencia»[27].

El «fanatismo artístico», por utilizar la feliz expresión de Ángel Rama, se demuestra al tratar la historia militar desde una posición «objetiva», como si

[24] *Cfr. Rosario Ferré, «No lo era y sin embargo lo era: el dilema de* La guerra del fin del mundo», El árbol y sus sombras, *México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 132-138.*

[25] *Es la opinión más extendida. Cfr., por ejemplo, de Seymour Menton, «Vargas Llosa'sWar On Fanaticism»,* Latin American New Historical Novel, *Austin, University of Texas Press,' 1989, pp. 39-60.*

[26] *Cfr. Cristoph Singler, «L'écriture totalisante»,* Le roman historique contemporaine en Amérique Latine, *París, l'Harmattan, 1993, pp. 149-162.*

[27] *Palabras de Vargas Llosa en entrevista con Julia A. Kashigian,* Hispamérica, *XXI, 63, 1992, pp. 35-42.*

de un juego de guerra se tratara. Vargas Llosa persigue la ilusión, el juego ficticio con una realidad de fuerzas enfrentadas. Y no cabe duda de que late en él una atracción por la epopeya que también impulsaba a Flaubert cuando estaba imaginando *Salammbô*. Ambos escritores añoraban la época de la novela de caballerías y sin duda sus dos novelas bélicas representan el intento más aproximado de alcanzar el sueño[28]. Todo esto explica, en definitiva, las semejanzas argumentales, temáticas y espaciales, el empleo del punto de vista externo o la recepción negativa en ciertos sectores de la crítica.

Naturalmente, la huella decisiva de Euclides da Cunha se nota de forma más directa. Más aún: muchos acontecimientos paralelos entre *Salammbô* y *La guerra del fin del mundo* tienen su correlato en *Los sertones*. Pero esto no significa que la sensibilidad de Vargas Llosa hubiera permanecido indiferente ante la novela de Flaubert. Desde la formación literaria del autor peruano, es lícito afirmar que *Salammbô* preparó sin duda el camino a *Los sertones*.

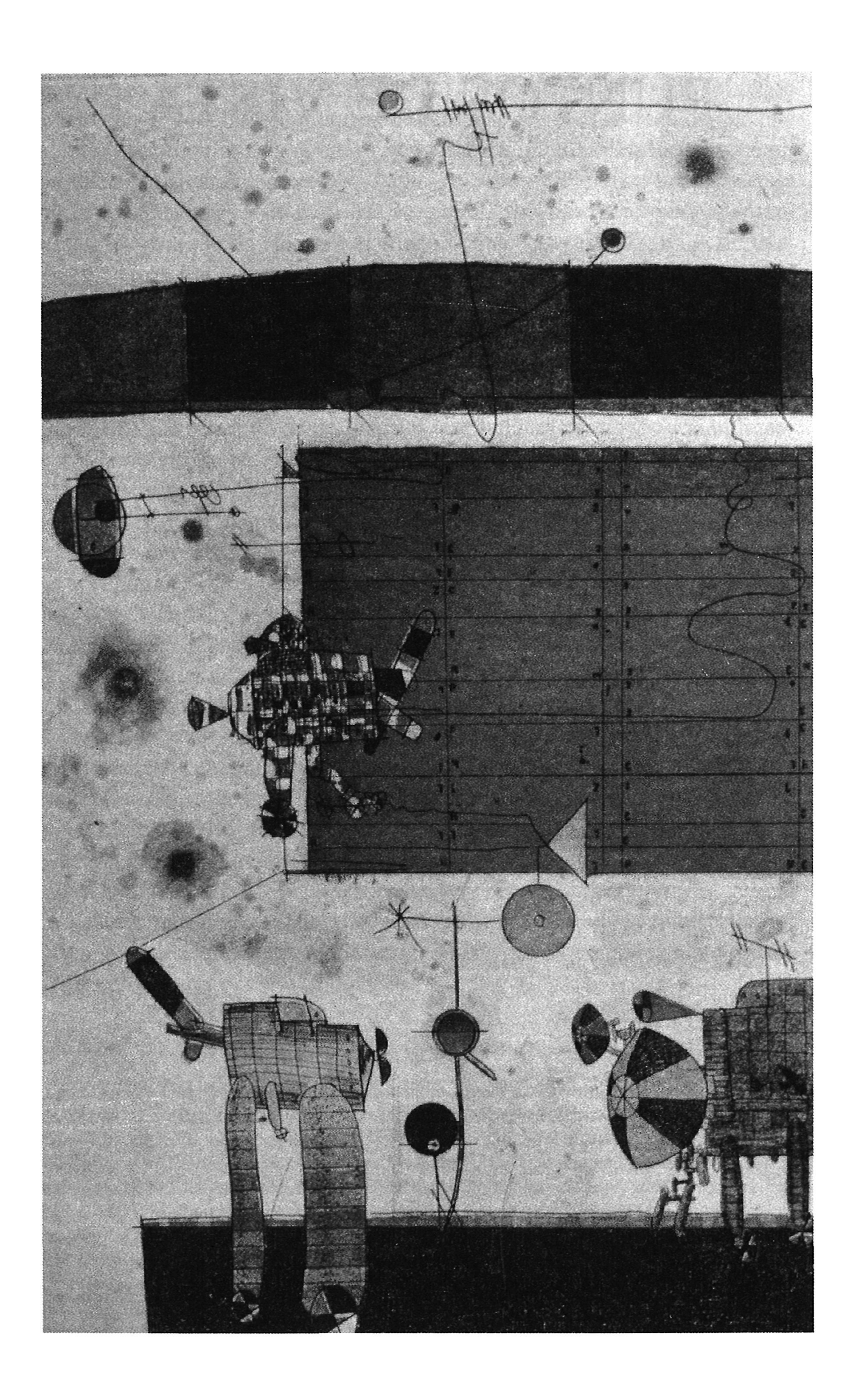
Además, hay un elemento ideológico de *La guerra del fin del mundo* que necesariamente nos distancia de la crónica brasileña y que, por el contrario, nos aproxima a *Salammbô*: el escepticismo. Desde Lukács (e incluso desde Menéndez y Pelayo, aunque en un sentido distinto) se ha hablado en más de una ocasión de la novela histórica como una reacción nostálgica a la desaparición de la vieja épica. Así, se ha argumentado que «por su concentración en el destino de la comunidad popular la llamada novela histórica está más cerca de la epopeya que de la historiografía racionalista»[29]. Sin embargo, en los casos que hasta ahora nos han ocupado, no cabe duda de que ese destino empieza y acaba sumergiéndose en el caos. Interesa, desde luego, la épica, como también la tradición de la novela de caballerías, pero la acción se despliega desde unas sensibilidades inevitablemente escépticas. Triunfa aquí el desencanto que tantas veces ha servido para caracterizar el género novelesco moderno, por mucho que éste se disfrace de objetividad artística. Pocas novelas exhibirán como éstas tal aliento épico y a la vez tanto escepticismo novelesco.

Javier de Navascués

[28] *Lo atestigua el propio Vargas Llosa en su estudio sobre Flaubert ya citado, p. 42.*

[29] *V. Svatoň, «Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica»,* Revista de literatura, *LI, 101, 1989, p. 20. Svatoň coincide con la idea lukacsiana del destino popular como rasgo coincidente entre los dos géneros. A su vez, Menéndez y Pelayo se anticipó (paradojas de la teoría literaria) a Lukács cuando dictaminaba que «en todas las buenas novelas históricas, el interés es doble: uno el personal de los protagonistas; otro el interés colectivo [...]. Atender al primero y no al segundo, que en la intención del autor es casi siempre capital, equivale a desconocer la verdadera índole de este género narrativo, cuya mayor eficacia y virtud poética consiste en mostrar la acción del destino histórico sobre el destino individual [...]. Entendida de este modo la novela histórica, viene a ser una transformación moderna de la epopeya» (Marcelino Menéndez y Pelayo,* Estudios sobre la prosa del siglo XIX, *Madrid, CSIC, p. 168).*

PUNTOS DE VISTA



La poesía francesa y sus debates: un esbozo de lo contemporáneo

Cuando se escribían grandes obras poéticas, la poesía, en los últimos decenios, no parecía generar debates. Considerada marginal en las grandes controversias literarias y escrita por autores –con ciertas excepciones, algunas notorias, como Yves Bonnefoy y Michel Deguy– que no contaban entre sus principales preocupaciones la de teorizar sobre su práctica, la poesía, por el contrario, da lugar desde el comienzo de los años noventa a numerosas publicaciones críticas. Deguy, desde luego, pero también Pinson, Gleize, Di Manno, Roubaud, Joufroy, Maulpoix, Prigent[1], etc. A ellas se añaden las encuestas y ensayos de situación propuestos por las revistas (*Critique, Action Poétique, Le Débat, La Nouvelle Revue Française, Prétexte, Revue de deux mondes, Ecritures, Villa Gillet,* etc.), las Bienales de Poesía (valle del Marne), un Mercado de la Poesía (el de San Sulpicio), unos Estados Generales de la Poesía (Marsella, junio de 1992) y hasta coloquios universitarios en los cuales la cuestión del lirismo (Burdeos, marzo de 1995) o de los desafíos de la poesía (Valenciennes, diciembre de 1996) vuelven a ser motivos de reflexión.

Entre tanto, es evidente que la literatura ha salido ya de las grandes preocupaciones teóricas pregonadas por el estructuralismo y las vanguardias de los años setenta. Pero sería erróneo pensar con simpleza, aunque la constatación no sea errónea, que el debate teórico ha llegado tardíamente a un recinto antes protegido por la reverencia y el recogimiento. Es cierto que una especie de «evidencia poética» manifiesta en la recepción de las «grandes voces singulares» de los años cincuenta y sesenta (Ponge, Michaux, Jouve, Char, luego Guillevic, Jabès, Bonnefoy, Jaccotet, Dupin, Du Bouchet) parece, hasta el momento, haber evitado la reflexión. Sin duda, por otra parte, la cuestión era suficientemente activa y rumorosa en el interior mismo de esas obras, como para que su ejercicio fuera de ellas pare-

[1] *Alain Joufroy:* Manifeste de la poésie vécue, *Gallimard; Jacque Roubaud:* Poésie etcetera: ménage, *Stock; Jean-Marie Gleize:* A noir, poésie et littéralité, *Seuil; Yves di Manno:* La tribu perdue, *Java; Jean-Claude Pinson:* Habiter en poète; *Champ Vallon; Michel Deguy:* La poésie n'est pas seule, *Seuil; Jean-Michel Maulpoix:* La poésie malgré tout, *Mercure de France; Christian Prigent:* A quoi bon des poètes, *P.O.L.*

ciese innecesario, ya que, en efecto, no hay poesía más cuestionadora que la de esos autores. Por fin, es verdad que los grandes intermediarios que habían adelantado el debate, más que suscitarlo lo liquidaron. ¿Qué decir del poema cuando Blanchot borra al escritor y la escritura en una doble asunción negativa? En cuanto a *Tel Quel, Change* y la mayoría de las revistas (por ejemplo, *Les Temps Modernes*) durante mucho tiempo no se ocuparon de poesía. Sólo lo hacían las que publicaban poemas, aunque a menudo apartadas de toda teorización: *L'Ephémère, Le Nouveau Commerce, Argile, L'Ire des Vents.*

Con todo, no es suficiente decir con Jean-Marie Gleize que «simplemente, se ha vivido la salida de los años setenta como una suerte de autorización a regresar al olvido de la lengua, a su instrumentalización pura y simple», porque si la lengua no es ya el todo de cierta práctica de la poesía –que para los grandes lo era sólo parcialmente– no por ello se deja olvidar: más bien se convierte en el lugar de otra cuestión. La cuestión, precisamente, de la lengua como lo otro, se su radical extrañeza (Deleuze). Lejos de ser un mero instrumento, vaga lira de los poetas libres y sus cantos, u objeto, materia maleable de los poemas compulsivos y de los textualismos verificados, la lengua se ha vuelto una resistencia un tanto sospechosa y engañadora, pero a veces necesaria y fecunda, en la que, como nunca, escribir *se pone en cuestión.*

La modernidad literaria, aunque fue inventada en torno a la prática de la poesía, la mantuvo mucho tiempo, paradójicamente, fuera de toda sospecha. Hemos de reconocer que la sospecha se dirigió a las formas narrativas y discursivas hasta ponerlas en peligro, lo mismo que a los géneros. Sin duda, el simbolismo, epifanía de la poesía, se vio en figurillas ante las vanguardias, cuyas estrategias de desbordamiento llevaron la poesía más allá de sus territorios tradicionales. Pero liberar las palabras, llevar el poema al caligrama, todavía era, en el gesto de una radicalización crítica, conservar la supremacía de lo poético y de la *poiesis* en el dominio literario, reemplazar el cuestionamiento por la ampliación forzosa. Finalmente, es verdad que nadie –aunque propusiera su reforma– se prohibió la poesía, en tanto ya no se trataba de hacer salir a las marquesas a las cinco de la tarde, de validar lo novelesco, de mantener lo lineal de las narraciones ni de suscribir la metafísica de los discursos. El surrealismo contribuyó bastante a conservar esta sacralización al proponer puntos supremos o sublimes en el horizonte, promoviendo el «comportamiento lírico» y sugiriendo, por fin, convertir la vida misma en poesía.

Entonces: la evidencia poética –aunque cuestionada o inquieta– se perdió, a la vez que se disolvían ciertos principios activos en una parte del campo literario. Los modelos de la modernidad (Mallarmé), a veces sacralizados en su misma empresa de desacralización (Rimbaud) ya no constituyen el

horizonte insuperable de la escritura. Se empiezan a escuchar verdaderamente los gritos emitidos en su tiempo y que pretendían que la poesía era algo inadmisible (Roche), a la vez que se quiere conservar su presencia por más que sus bases resulten cada vez más inciertas (Christian Prigent: *A quoi bon encore des poètes?*). Los tiempos de escasez estigmatizados por Hölderlin nos vuelven a amenazar, sin duda, si es que la poesía debe ser defendida por necesidad. Pero ¿qué poesía? Y he allí entonces las interrogaciones –no tanto en la escritura misma que las formula– que preguntan por la pregunta (Char, Bonnefoy, Dupin, Deguy), preguntas en torno a la poesía obligada a declarar sus objetivos, a proclamar sus postulados y elecciones. Ensayos y pseudomanifiestos se suceden, intentan abrirse paso, disimulando quizá sus extravíos con esfurzos de elucidación.

Sin apenas darse cuenta, la poesía se ha convertido en una apuesta mayor e imperceptible, dado lo escaso de sus tiradas. La apuesta, en efecto, es puramente intelectual y literaria. Los grandes debates de los decenios pasados se concentraron en la novela, hasta producir la total disolución del género y volverlo indiferente como proposición. Ya sabemos que no hay más novela (Montel) sino que hay algunas novelas o, según se prefiera, que existe lo novelesco sin novela. La novela de vanguardia chocó contra la muralla de lo radicalmente ilegible; las vías de la búsqueda narrativa sustituyeron a las formas infinitas de la ficción, sometida a toda suerte de hibridaciones –autoficción, nueva ficción, mitoficción, ensayos-ficción, etc–; a su vez, las vías de la búsqueda comercial las han sustituido por las formas cerradas y repetititivas del producto en su proceso de *bestsellerización*; las múltiples vías de reconocimiento social han abierto sus espacios a las estrellas de todo tipo, hasta un antiguo Presidente de la República en reconversión. Sólo se puede constatar la diversidad y recorrer sus territorios, ya que no se los puede nombrar. Entonces, queda la poesía, género que ha postulado su elevación elitista en grado sumo, dada su escasa rentabilidad sociocomercial. Los debates extinguidos en otras partes recaen sobre ella. En efecto, sólo en la poesía podemos hallar hoy todavía los últimos reductos de las vanguardias, las neurosis de compulsión, las nostalgias del sentimiento, las iluminaciones de la mística, las metafísicas de la escritura, las múltiples persuasiones de la vía alternativa y la palabra esencial.

Testimonio de lo anterior es algo que parece sorprendente en estos tiempos tan poco teóricos: «reinventar la ley contemporánea del poema» (fórmula de Yves di Manno, director de la colección Poésie en la editorial Flammarion, en *La tribu perdue. Pound vs Mallarmé*, Java, 1996). Es sin duda significativa esta búsqueda de la ley contemporánea. Resulta capital esa necesidad de recapitulación: tras la poesía de la fe y la poesía del yo ¿una ley de la poesía?

Si el campo poético se ve hoy agitado por convulsiones, no son las de su muerte anunciada –por más que disguste a los prebostes del «crepúsculo de la cultura»– sino las de una agitación particular debida al vértigo del extravío. La naturaleza siente horror al vacío; la naturaleza intelectual, sobre todo la francesa, execra el vacío teórico. Por desgracia, nuestros estómagos literarios están repletos y cercanos a la náusea. En lugar de promover una vez más los manifiestos de las nuevas escuelas poéticas, puesto que el individualismo de esta «era del vacío» (Lipovetsky) se ha adueñado también de las prácticas de la escritura, al menos intentaremos decir lo que no se quiere hacer ya más. Y algunos diseñarán detrás de sus empresas, no ya los fundamentos ideológicos sospechosos cuando no caducos, sino los principios jurídicos –por mejor decir, éticos– que los justifican. Privado de teoría ¿tendrá el poema, entonces, una ley?

Lo menos inquietante son los rechazos. Parece que una general repulsa agita los escasos ensayos de estos últimos años. Nada más denunciado en y alrededor de la actual poesía francesa, que la «retórica mallarmeana» en la cual aquélla se habría hundido en los últimos decenios. El hecho es similar a la crítica de lo «novelesco balzaciano» hecha por la literatura «neonovelesca» de los años cincuenta/setenta. Las avanzadas estéticas parecen necesitar la construcción de un antimodelo de sus propias prácticas, a fin de identificarlas mejor. Convengamos que Balzac no era lo que ciertas lecturas de Richard nos pudieron dejar entrever. Del mismo modo, tampoco Mallarmé ha obsesionado tanto a la escritura poética como para que haga falta una saludable depuración. Lo paradójico es que hoy todos convienen en aceptar la literalidad de la poesía y todo se juega y se dice en la lengua, con ella o en su contra. Pero la diferencia permanece, aunque matizada: ¿qué se dice o se juega en la lengua? ¿Es la lengua su propio fin, todavía y siempre, su insuperable solipsismo, o algo que en la lengua y de la lengua, desborda su fundamento? La cuestión, desplazada, se vuelve a formular: ¿cómo, de Bonnefoy a Réda, de Hocquart a Cadiot, se intenta, por vías tan distintas como el neolirismo o las nuevas radicalidades, inventar *a contrario*, si no las formas presentes de la poesía, al menos algunas formas presentes de la poesía?

O, por formular la pregunta en términos más descriptivos y más propios de un artículo breve: ¿cuál es nuestro actual paisaje poético? Más que las leyes del poema quisiera esbozar aquí algo así como la localización de sus caminos. Una primera constatación mostraría la práctica extinción de toda forma de poesía fulgurantemente metafórica –que algunos, con intención crítica, denominarían oracular–. René Char, que la habría llevado a su punto de extrema incandescencia, habría muerto sin herederos. Desde luego, nombres y obras acuden a la memoria: Du Bouchet, Dupin, etc, se inscri-

ben en los mismos confines. Pero es obligado reconocer que, no obstante haber estado cerca, la poesía estallada de Du Bouchet, preocupada por su espacialización en la página, y la de Jacques Dupin, inquieta por sí misma y por una palabra jamás alcanzada, se alejan mucho de las evidencias de Char. Ya nadie sabría intentar hoy una palabra que tuviera tan amplias convicciones.

De la misma manera, parece decaer la articulación poesía-filosofía. Sin duda, Heidegger, sobre el que se fundaban gustosamente tales aproximaciones, ya no exhala hoy un olor de santidad, aunque, por otra parte, otros no experimentan ninguna molestia política al releer a Pound. Por el contrario, Hölderlin, ya desembarazado de la mediación heideggeriana, no deja de fascinar a un gran número de poetas actuales. De hecho, si se corta el vínculo entre la filosofía y la poesía, es porque ésta se desplaza a otros lugares: el verbo, la lengua, el sujeto recuperado, lo cotidiano vuelto a recorrer, la Presencia, ecos diversos de la trascendencia, pero no la especulación conceptual. La cuestión del Sentido, que obsesionaba a la antigua pareja alemana, se ha desplazado a otros campos, un poco a la manera como los metarrelatos han cedido su sitio a los relatos locales (Lyotard). Por su parte, las diversas «regiones» del sentido se configuran de nuevo o se renuevan, por el lado de lo inefable, de las significancias, de los nuevos sentimientos místicos, las intimidades del sujeto, el deambular urbano, la recuperación de lo rural o, en otro registro, los juegos verbales entre significantes desprovistos de toda preocupaciòn por significar más allá de su existencia significante. Este otro realismo de lo literal, doble herencia de Ponge y de Raymond Roussel, no deja de proclamar, bajo el placer lúdico que despliega, el malestar de un mundo vacuo de sentido.

Lejos, entonces, de lo que no sólo ya no es, sino que se ensordece ante ciertos particularismos locales, ¿qué propone a la lectura actual el renovado campo de la poesía? Quizás, ante todo, la propia cuestión de su renovación. No se escribe impunemente después de Michaux, Char, Ponge, Reverdy, Tzara, Roussel, Claudel, etc, o más lejanamente, de Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, etc. En el deslumbramiento ante tales faros, es difícil hallar zonas de sombra. En cuanto a mantener o desplegar sus luces, se trata de una tarea difícil, que confina enseguida con la reiteración sacralizante. No estamos en la época de la tabla rasa, nos resulta difícil descargarnos de los escombros. A menudo nos proponemos escribir con o contra alguien. Diálogo y polémica, acompañamientos y prolongaciones serán las vías de la presente poesía, incluida en ella la que, dándose la ilusión de un renacimiento lírico, no es necesariamente la más novedosa.

Contra las fascinaciones hölderlinianas y las especulaciones mallarmeanas, otra poesía, cuyo promotor infatigable es Jacques Darras, ha intentado

abrir el campo a los vientos del Oeste. Su obra, que juega a la oralidad en contra de las estratificaciones de la escritura, busca, en efecto, recuperar en el ritmo de nuestra lengua algunos de los mejores logros de la poesía norteamericana desde Whitman a William Carlos Williams. La pregnancia de tal modelo y de lo que se ha denominado el «radicalismo norteamericano» a partir de Ferlinghetti, descubierto y difundido en Francia desde los años setenta, habita o posee a unos autores tan distintos como Delbourg y Darras. El despliegue lírico de Pierre Oster Soussouev y los delirios de Verheggen no están lejos de esa vocación por la amplitud lírica. Tampoco Denis Roche, en ciertos aspectos, quien declara que le gustaría escribir como si fuera un norteamericano traducido al francés, pero cuyo trabajo de ruptura se ha desarrollado en relación con la fotografía.

Más presente aún está en publicaciones como *Orange export Ltd*, dirigida entre 1969 y 1986 por Emmanuel Hocquart, la influencia de otros norteamericanos como los poetas del objetivismo (Oppen, Reznikoff, Zufolski, Rakosi, etc) y que ha jugado de distintas maneras, desde el recorte de lo real y el pegote, a la manera de Reznikoff y *Testimony*, hasta la búsqueda de una lengua depurada, reducida a la economía de la palabra. Fue la empresa de Hocquart y Raquel, a los que durante un tiempo se asociaron, aunque sin formar grupo ni movimiento, escritores como Joseph Guglielmi y su gran mezcolanza de lenguas en la que desaparece el sujeto, Mathieu Bénézet, Alain Veinstein y Pascal Quignard, que proyectaba la producción de un objeto-libro, independientemente de toda expansión lírica del sujeto como también de cualquier teorización del acto poético. Favoreciendo el fragmento contra la expansión y la inmediatez de la escritura, contra su conceptualización, los libros de *Orange export* favorecieron una poesía de la ruptura y la intensidad, de la brevedad minimalista y el quiebre sintáctico, ampliamente representada por Claude Royet-Journoud, Jean Daive, Anne-Marie Albiach, enseguida reunidos en la revista *fig*, animada por Jean Daive.

Estos poetas «gramáticos o literalistas», sostenidos por Jean-Marie Gleize, ocupan hoy el lugar de las últimas vanguardias (¡a estas alturas!) y, como sus predecesores en esta vía, juegan a maltratar la lengua, infligiéndole irremisibles rupturas y parasitismos de todas clases. Resueltamente hostiles a los poderes y a las seducciones de la imagen, prosiguen el combate abierto por Guillevic contra cierta herencia surrealista que confunde poesía y metáfora. Es notable que la revista, a menudo recibida como formalista o minimalista, se haya interesado fuertemente –lo que no deja de ser paradójico– en una renovación de la pintura. Muchos números de *fig*, por ejemplo, hicieron lugar a los pintores de la neofiguración como Baselitz, Garouste, Alberola, etc. Que la compañía se aleje de la abstracción dice

bien a las claras que el formalismo no es el objetivo final y que en tal uso de la lengua se busca otra cosa.

Sus obras tienden, a la vez, a la concisión, al hermetismo y al intelectualismo de textos enteramente inclinados a sus realizaciones literales: «lengua cuerpo eficacia» escribe Dominique Fourcade (*Xbo*, P.O.L.) en una fórmula que sintetiza, al menos tanto como *Le Cricerveau* de Jean Daive, las posiciones estéticas de esta corriente. Aparte de los pegotes que realiza a menudo, Dominique Fourcade se preocupa por las cadencias, los ritmos, las «percusiones». Si hubiera que diseñar improbables filiaciones –lo que me abstendré de hacer en virtud de la preterición, aunque formule aquí la hipótesis– sin duda se podría vincular la reciente *Revue de littérature générale* nacida en 1995 en P.O.L., con sus antecedentes. Es verdad, en efecto, que uno de los dos maestros de obra de la revista, que ha editado hasta ahora dos números, Olivier Cadiot, dio algunos de sus primeros textos a *fig*.

El primer número de su revista se abre con un editorial titulado «la mecánica lírica». Abierta a todas las modernidades y deliberadamente llevada a conmemorar las prácticas de vanguardia y a prolongarlas, esta revista reúne a menudo, a imagen de sus animadores, lo serio con la impertinencia lúdica, de la cual Cadiot se hizo un promotor seguro en el campo poético (*Art poétic*). Ya no se hablará de poesía –por otra parte, la revista es muy polimorfa tanto en sus publicaciones como en sus producciones– sino de «objetos verbales no identificados». Como apéndice al segundo número «Digest», un pequeño *postámbulo* que explica, en cuanto a la «mecánica lírica», que «lírica» se dice la energía de «la mecánica literaria que convierte las formas en contenidos y viceversa». Oponer, dicen luego los promotores, la consistencia a la «falta», cuya obsesión dominó mucho tiempo a la poesía. Poesía, entonces, o más bien literatura en general, la diferencia no es desdeñable, como experimentación de intensidades, o más bien experimentación sin poesía, algo caduco, palabra en desuso.

Tal trabajo se sitúa en las antípodas de esa renovación del lirismo que invade hoy una gran parte del terreno y ocupa el primer plano de las discusiones. Pero justamente los diversos lugares de donde proviene su renacimiento son garantías de la variedad de sus formas actuales. Hay poco en común, en efecto, entre el viento trasatlántico y los lirismos de la pura escansión (Darras), la búsqueda de una presencia en el corazón de lo inefable (Bonnefoy), la preocupación por un retorno y un encadenamiento de la palabra poética (Delaveau), la crítica de cierta razón poética (Claude Esteban), la renovada mística de la palabra poética (Bobin), la tentativa de inscribir los ritmos deambulatorios y jazzísticos (Réda), la renovación «persa» y las herencias de cierta poesía de los lugares (Siméon). Jean-Michel Maulpoix, atento en su propia poesía a los ecos de «la voz de

Orfeo», propone una distinción más juiciosa de lo que anima y reúne a estos contradictorios movimientos: de un lado los que intentan «remunerar el defecto de la lengua» y del otro, los que anhelan «remunerar el defecto de la existencia y del siglo».

Con este ejercicio de la palabra se miden también el encantamiento de la subjetividad y la potencia instintiva de la intuición y su «magnífica libertad recobrada» (Delaveau). Sin duda estos grupos se perciben mutuamente, más a menudo por razones de cohabitación editorial en casas de edición y revistas. Es verdad, por ejemplo, que la presencia de Jean Grosjean y de Jacques Réda en la *NRF* ha favorecido la eclosión de la renovación elegíaca, entre Hedi Kaddour y Philippe Delaveau, James Sacré y Guy Goffette. Aquí también se afirma la diversidad pero igualmente una preocupación común por la imagen en tanto ofrece una plusvalía de lenguaje y de fraseo que mima un ritmo interior. Pero en tanto Christian Bobin escande, como elevándolas a la trascendencia, en cada una de sus páginas, la belleza y la luz, Bonnefoy desconfía de la imagen por la imagen misma, en su lucha por la «excarnación» de la escritura.

En torno a Flammarion, menos líricos y menos impedidos por el pudor, Esther Tellerman y Claude Esteban se niegan a la búsqueda exacerbada de la emoción sin vergüenza de los absolutistas del lirismo recuperado. Preocupado por una poesía del cuerpo, Bernard Noël no se presta a los desbordes de la efusión. Ni objetivista ni lírica, otra poesía prosigue así su camino a veces hasta el desencanto y la desilusión. Sin renunciar al sujeto que se oculta –pero sin expandirse– Antoine Emaz ilustra este trabajo de la palabra y su misma insuficiencia, comenzado por Reverdy. El anonimato que atraviesa con sus sombras los poemas de *Plupart du temps* se reencuentra en esa dificultad de escribir en primera persona esos poemas de Emaz que se ponen en escena con gran economía de medios y un verdadero rechazo de toda complacencia, sea del lirismo o de la autocontemplación literal. De igual forma, aunque más profundamente anclado en la experiencia existencial, Charles Juliet deja con sobriedad esencial acallarse el dolor de ser y de buscarse.

Es así como la palabra del sujeto, magníficament auscultada en *A ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy, encuentra la manera de decirse independientemente de todo lirismo. Una preocupación por lo concreto retiene cada vez a mayor número de poetas, que envían a la sombra las manipulaciones conceptuales de los dos decenios anteriores. Basta constatar el éxito de Yves Bichet (*Le rêve de Marie,* Le Temps qu'il fait, 1996) o de François Boddaert (*Flanc de la servitude,* Le Temps qu'il fait, 1996, donde se mezclan Villon y las escorias del mundo contemporáneo, las guías de turismo, los contestadores telefónicos, etc) para convencerse. La poesía actual reco-

bra en un gesto apollinariano la fascinante presencia de los carteles y los prospectos. Sobre todo, muestra una verdadera vivacidad: numerosas y vivientes, las pequeñas editoriales, a menudo instaladas en provincias, manifiestan una identidad bastante fuerte y hasta se podría diseñar el campo editorial con el mismo lápiz que el paisaje estético. Pero más vale interrumpir el intento que agotar el interés en un inventario nunca exhaustivo.

De hecho, al hilo de este esquema, se nos impone una reflexión. Sorprende, en efecto, ver hasta qué punto la poesía contemporánea prolonga las perspectivas ya presentes a comienzos de siglo. El neolirismo encontraría así en Apollinaire un modelo mediocre; Reverdy continúa influyendo en la escritura de algunos contemporáneos, de Dupin a Emaz; Cendrars no carece de familia entre los autores que se reclaman de modelos norteamericanos; Roussel sigue siendo una referencia cierta para quienes sostienen la poesía compulsiva; Bobin retoma, con menor calidad, la vena mística de Max Jacob, y no he hablado aquí de los movimientos de poesía plástica cuyas producciones (las de Bernard Heidsieck, por ejemplo, cuya exposición en Marsella llevaba por título *Poésure et peintrie*) se sitúan claramente en la prolongación de las experiencias futuristas y/o dadaístas. Las declaraciones antipoéticas de Denis Roche (poesía inadmisible) resuenan muy parecidas a las de Tristan Tzara. ¿Es decir que ya no hay nada que inventar, que la poesía sólo puede reproducir y variar hasta el infinito las experiencias ya iniciadas al empezar el siglo? ¿Hay, hubo, habrá mañana de la modernidad poética? Los ensayos no cesan de debatirlo, pero no es seguro que las obras por sí mismas reconozcan la cuestión.

También es cierto, y conviene subrayarlo, que toda tentativa panorámica obliga a paralizar y falsear las vitalidades en curso, los trayectos individuales y las diversidades. Igualmente es verdad que la multiplicidad contemporánea se entiende a partir de categorías pasadas. Estrictamente, las escrituras no admiten marcas tan rigurosas. Siempre hay circulación, algo de feliz agitación caótica de las partículas que componen el campo lírico. Yves di Manno parecerá por momentos cercano a los objetivistas, luego cederá al lirismo elegíaco y volverá a Pound en un tercer impulso. La escritura varía: su fidelidad y su coherencia no son formales, no se confirman en ningún paradigma y se legitiman raramente en posiciones teóricas o estéticas *a priori,* salvo quizá cuando, por desgracia, el manifiesto toma su lugar. Entonces ¿cuál es la pertinencia o la justificación de una intervención como ésta, que traza sus improbables divisiones, sabiendo sus deficiencias? En principio, la ocasión de citar los nombres, decir algunos títulos, más allá de la diversidad de las obras y de su clasificación, hacer circular un poco los ecos, ahora que entre la publicación y la guillotina, el plazo es cada vez más breve. La preocupación de atestiguar una presencia polifónica de la poesía,

ciertamente muy subterránea, pero que es también su tesoro, cuando el rumor nivelado del empuje mediático que denuncia sin tregua Michel Deguy, todo lo cubre.

También, y más aún, conviene subrayar hasta qué punto es imposible hoy una escritura ingenua. No sólo quien escribe lo hace bajo el peso –que es asimismo un acompañamiento– de todas sus lecturas, sino también bajo el de las críticas que esas lecturas han suscitado. A partir de allí, su empresa es consciente de los obstáculos que afronta y, finalmente, las elecciones que asume, lo mismo que un pintor de nuestro tiempo no trabaja inconscientemente de modo figurativo o abstracto, sea cual fuere la emoción o la denegación, el concepto o la fantasía que lo muevan a empuñar el pincel. Decir que hay formas geométricas, perspectivas, diseño, fraccionamiento de la pincelada o el color, nada quita a la pintura. Hablar de lirismo o de textualismo no paraliza a la poesía, pero identificando sus prácticas, permite interrogar a las elecciones, calcular las distancias y, finalmente, devolver la escritura a su punto de procedencia, de donde extrae su necesidad. En último término, la sola identificación de un texto es su firma, pero la firma sólo dice algo merced al texto que le da una resonancia.

Dominique Viart

Traducción de Blas Matamoro

Las muchas artes de Elizabeth Bishop

1

«¡Feministas!», gruñó Elizabeth Bishop, escandalizando vagamente a su clase en el Harvard de 1977. Pero ese mismo año, el año de la publicación de *Geography III* (Geografía III), la propia Bishop había escrito una carta en la que confesaba haber sido una feminista desde los seis años. No había contradicción en su comportamiento. Fue a finales de los setenta cuando, por ejemplo, algunos cursos creativos establecieron la segregación de sexos con el fin de que las mujeres se expresaran más libremente. Pero lo que Bishop entendía como feminismo suponía en su caso, poder ser juzgada con el mismo rasero que los hombres y no ser (como temía) rebajada a la categoría de mujer poeta; suponía no escribir acerca de la «experiencia femenina» sino tomar la totalidad de la experiencia como posible campo de referencia; suponía, en fin, no ser usada políticamente como miembro de una suerte de hermandad. De joven, se había negado a ser incluida en una antología de grupo cuando descubrió que les hacía falta una mujer para completar la cuota. A lo largo de su vida se negó a formar parte de antologías de poesía femenina y al final (murió en 1979) puede que resintiera la presión para ser más solidaria. Era una poeta para poetas (John Ashbery la llamó una escritora para escritores para escritores), pero no una lesbiana para lesbianas.

Albergó, además, una aversión duradera hacia esa generación de escritoras que etiquetó como la «escuela de la cubertería de plata»: Virginia Woolf, Katherine Anne Porter, Elizabeth Bowen, Rebecca West. A su juicio, no dejaban de jactarse de lo «agradables» que eran: «Antes de nada, quieren asegurarse de que el lector las sitúa en la clase social correcta, y dicha inquietud interfiere con lo que piensan que les gustaría decir».

Por otro lado, leía a Woolf y la admiraba. En conversación con George Starbuck, también en 1977, recomendó encarecidamente la lectura de *Three Guineas* (Tres guineas), del que dijo era el primer libro feminista de Virginia Woolf, añadiendo que por su culpa la escritora había sido atacada con saña. De hecho *Three Guineas* es la continuación de *A Room of One's Own* (Una habitación propia), y fue escrita en forma de carta en 1938, al

parecer en respuesta a la pregunta de un hombre: «¿De qué modo, en su opinión, deberíamos prevenir la guerra?». La respuesta puede parecernos extraña, ya que supone una disquisición sobre la historia de los *colleges* femeninos en Cambridge. Quentin Bell define *Three Guineas* como «el producto de una mente muy extraña y un estado mental, creo, igual de extraño». Añade que los amigos de Woolf guardaron silencio sobre el libro y que Keynes reaccionó de forma airada y desdeñosa.

Pero Virginia Woolf tenía razón cuando apuntaba que la pregunta «¿De qué modo, en su opinión, deberíamos prevenir la guerra?» tiene implicaciones misteriosas para una mujer, en un mundo en que las mujeres eran excluidas de la educación universitaria y, por tanto, de cualquier decisión que pudiera contribuir a la prevención o el desarrollo de la guerra. Uno asume que en 1938 los amigos de Woolf debieron juzgar que no era el momento de traer a colación la problemática feminista, que la historia de las mujeres en Cambridge estaba fuera de lugar. Pero uno recuerda que Bishop, al comienzo de la segunda guerra mundial, reacciona de modo similar a como reacciona Woolf: siente que la guerra es el producto del espíritu de agresividad masculina, una pelea ritual. Este es el sentimiento que permea la primera sección del poema «Roosters» (Gallos):

Cries galore
come from the water-closet door,
from the dropping-plastered hen-house floor,

where in the blue blur
theirrustling wives admire,
the roosters brace their cruel feet and glare

With stupid eyes
while from their beaks there rise
the uncontrolled, traditional cries.

Deep from protruding chests
in green-gold medals dressed,
planned to command and terrorize the rest,

the many wives
who lead hens' lives
of being courted and despised;

deep from raw throats
a senseless order floats
all over town. A rooester gloats...[1]

[1] *Excesivos los gritos/ surgen de la puerta del baño,/ del suelo inmerso en excrementos del gallinero// donde en un aura azul,/ ante la admiración de sus esposas/ los gallos estiran sus crueles garras y encienden// estúpidas pupilas/ mientras que de sus picos se levantan/ los imposibles*

Décadas más tarde, al recitar el poema a unos amigos, Bishop se dio cuenta de repente de que sonaba como un tratado feminista, y le dice a George Starbuck que en un principio no había tenido intención de que sonara así. Éste, aludiendo a las feministas radicales de la época, responde: «Me temo que se ha convertido en su bandera. Ya no podrá quitarles el poema de las manos». Más tarde, Bishop admite que la primera parte de «Roosters» es, en cierto modo, un tratado feminista, aunque nunca la hubiera considerado bajo esa luz.

Esto era así porque la muy distinta segunda parte del poema, que empieza «El pecado de San Pedro/fue peor que el de Magdalena», lleva el poema al terreno de la meditación religiosa: el gallo simboliza la negación de Cristo por parte de Pedro, pero incluso tal negación –apunta Bishop– le fue perdonada. Así pues, el gallo (ésta es la plegaria contenida en el poema) simboliza a nuestros ojos la capacidad de perdón.

*

El ave surgió en un principio como símbolo de guerra porque Picasso así la había utilizado en su *Guernica.* Bishop tenía la mente puesta más en la guerra –el poema fue completado en 1940– que en el tema de la agresividad masculina. «El pecado de San Pedro» es un pecado del espíritu, y es muy posible que la autora, en tanto que pecadora, se identifique con San Pedro. Ha de verse capaz de la negación de San Pedro y meditar sobre las lágrimas de arrepentimiento del santo. En este poema, como en «Still Falls the Rain» (Aún cae la lluvia), de Edith Sitwell e «In Distrust of Merits» (Desconfianza del mérito), de Marianne Moore, la poeta contempla el hecho bélico como una consecuencia de su propia condición pecadora.

Este sentimiento religioso de responsabilidad –bastante ajeno a Virginia Woolf– aparece expresado por Marianne Moore en las líneas finales de su meditación sobre la guerra (publicada por *The Nation* en mayo de 1943, en pleno conflicto):

> Hate-hardened heart, O heart of iron,
>   iron is iron till it is rust.
> There never was a war that was
>   not inward; I must
> fight till I have conquered in myself what
> causes war, but I would not believe it.

gritos de costumbre.// Del fondo de sus pechos prominentes,/ cubiertos de medallas, de verde y de dorado,/ un plan rige y aterroriza al resto,// esas muchas esposas/ cortejadas como gallinas,/ despreciadas como gallinas,// de lo más hondo de las gargantas/ un orden sin sentido flota/ sobre el pueblo. Un gallo se relame...

I insardly did nothing.
O Iscariotlike crime!
Beauty is everlasting
and dust is for a time.[2]

El poema de Sitwell, inspirado por los ataques aéreos, tiene un significado explícitamente cristiano, pero otorga un marco dramático a la lucha de la fe, introduciendo las dos famosas líneas del últimno soliloquio del *Fausto* de Marlowe:

Then –O I'le leape up to my God:
who pulls me doune?–
See, see where Christ's bloud
streames in the firmament.[3]

El poema de Moore, por el contrario, surge de una fe firme; se basa en las opiniones de su madre al respecto de la guerra: era su madre la que pensaba que debía «luchar, sí, hasta que haya conquistado en mí la causa de la guerra».

El poema de Bishop está impregnado de sensibilidad religiosa, pero no necesariamente de fe. Por lo que sabemos, hacía tiempo que Bishop no tenía creencias religiosas de ningún tipo, pero su poesía retuvo cierta sensibilidad religiosa, en parte porque sus modelos incluían a Herbert y a Crashaw.

Las estrofas de «Roosters» están modeladas en un poema de Crashaw, aunque no precisamente sacro («Wishes: To his supposed Mistress»; Deseos: A su amante supuesta). Aquellos que hayan leído el libro de David Kalstone, *Becoming a Poet* (La senda del poeta), recordarán que en el cuaderno que Bishop llevó consigo en su primer encuentro con Moore, en 1934, aquel cuaderno donde había copiado «The Jerboa» de una revista al tiempo que contaba las sílabas y marcaba las rimas, la poeta había apuntado una lista de posibles temas de conversación. Ésta es la primera columna:

Bestiario moderno
Hopkins
¿Crane? Stevens
poesía H&H
siglo XVII

[2] *¡Oh corazón templado por el odio, oh corazón de hierro!,/ el hierro será hierro hasta que rompa./ No hubo nunca una guerra que no fuera/ intestina; es mi obligación/ luchar, sí, hasta que haya conquistado/ en mí la causa de la guerra, que nunca creí./ Yo nada hice en mi interior./ ¡Oh crimen, que a Judas te hermana!/ La belleza es eterna/ y el polvo se dispersa con el tiempo.*

[3] *Entonces... he de alzarme hasta mi Dios:/ ¿quién me derriba?.../ Mira allí, mira, donde la sangre de Cristo/ fluye en el firmamento.*

conexión con la prosa
Herbert
Crashaw
¿cómo leería ella sus ritmos?

La presencia de Hopkins en la lista nos recuerda que un año antes de su encuentro con Moore, Bishop, que por entonces estudiaba en Vassar, había redactado una parodia salvaje del «sprung rhythm»[4] de Hopkins bajo el título de «Hymn to the Virgin» (Himno a la virgen):

Pull back the curtains, quick now that we've caught the mood of
Adoration's shamefaced exposé and brazen knee-bending.
Let's see, and quick about it, God's beard, Christ's crown, baby-brood of
Strawberry ice-cream colored cherubim, tin-winged, ascending Chub-toes
a'dangle earth-wards...[5]

Extravagante («Ah, ¿no debieras tú, que eres cera y eres madera, obligarnos a que nuestra plegaria sea en nuestro honor?»), ebria de las excentricidades de Hopkins y, al mismo tiempo –creo– dispuesta a reírse, incluso en este «Hymn to the Virgin». Tendemos a asociar a Bishop con la tristeza, y uno puede llevar a olvidar que en Walnut Hill y Vassar había una joven con un tesoro de chistes y anécdotas, que tradujo a Aristófanes en su último año, que escribió obras de teatro de un acto en las que interpretaba a la villana, que asistió con sus amigas a un recital de poesía de Edna St. Vicent Millay, solemne ocasión durante la cual la recitadora, vestida con una larga túnica, se agarró en un rapto de pasión a las cortinas, mientras Bishop y sus amigas eran incapaces de contener las carcajadas; ésta es la Bishop cuyas ocasionales rimas groseras permanecían en la memoria de sus compañeras de universidad, a las que hacía partícipe de los siguientes juegos: «Use la palabra «menstruation» (menstruación) en una frase», y daba su propio ejemplo: «Mariners feeding their pilot biscuits to the gulls: *menstrurations* all over the beach» (Marineros tiran sus galletas a las gaviotas: «menstrurations» sobre la playa)[6].

[4] *Concepto central a la poesía de Gerald Manley Hopkins, y cuya explicación excede con mucho el ámbito de estas páginas: baste decir que el «sprung rhythm» forma parte de un intento de Hopkins por reivindicar los ritmos del habla común y de las canciones tradicionales; se basa en la combinación de acentos fuertes y débiles en perjuicio de la cuenta silábica.*

[5] *Corre, corre, sí, las cortinas, rápido, ahora que el semblante atrapamos,/ vergonzante y expuesto de aquella adoración, de aquella cínica genuflexión./ Veamos, sí, rápido, rápido, la barba de Dios, la corona de Cristo, la camada/ de querubines con mejillas como helados de fresa y alas de hojalata, ascendiendo con dedos gordezuelos e inclinados hacia la tierra... (N. del T.: Tratándose de una parodia de un poeta de por sí difícil y casi intraducible, me limito a dar una paráfrasis aproximada).*

[6] *Juego de palabras intraducible. Aquí Bishop acuña un compuesto hecho de tres palabras: «men's true rations», es decir, «las raciones de los hombres»; o también, «men threw rations», «los hombres lanzaron raciones», fonéticamente más lejano, pero quizás más inteligible. (N. del T.)*

*

No hay mucha distancia entre la estudiante que admira a Hopkins y la aspirante a poeta que se ríe de sus efectos y los coge prestados para jugar con ellos, probarlos, aprender y extender su uso. Y el objeto (el sujeto barroco) de la parodia (una talla agrietada y comida por las polillas) es, por otro lado, algo que acabaría resultándole muy familiar durante su estancia en Latinoamérica: por su precariedad, por ese «charco de sebo endurecido junto a Tus pies» que parece haber sido observado por la poeta de los años de madurez.

Un objeto imperfecto, barato, pero sobre el que se proyecta un sentimiento muy intenso. Décadas más tarde, al escribir la nota necrológica de una escritora por la que sentía gran admiración, Flannery O'Connor, Bishop rememoró un regalo que había enviado una vez a O'Connor desde Brasil:

> una cruz en una botella, como un barco, tallada con crudeza y provista de todos los instrumentos de la pasión, escalera, alicates, dados, etc, hechos en madera, papel y aluminio, con un pequeño gallo en lo alto de la cruz. Pensé que era el tipo de capricho religioso, inocente y grotesco, que le gustaría.

La respuesta fue agradecida. O'Connor escribió:

> si pudiera moverme y fuera ágil y rica iría a Brasil sin pensármelo dos veces: esta botella es una garantía. ¿Te has fijado en que el gallo tiene una ceja? El gallo me gusta particularmente, y también la tela del altar, algo sucia con las huellas del que la debió cortar... Me encanta. He nacido para apreciar este tipo de cosas.

Y hay algo genuino, sí, en el aprecio que Bishop sentía por estos objetos. Por lo que sabemos, no lo aprendió en ningún lugar. Era algo connatural a ella, como su memoria, la cual según propia confesión, se retrotraía a la época en que había empezado a caminar. Ésta es la descripción de la muñeca en el cuento corto «Gwendolyn»:

> tenía un armario muy amplio, hecho por mi tía María y he metido en un baúl de hojalata verde realzado con sus correspondientes baldas, joyeros y percheros. Sus ropas eran espléndidas; hermosamente bordadas, incluso a mí me parecía que estaban pasadas de moda. Había hondos cajones guarnecidos de encaje y corsés y telas. Esto era excitante, pero lo mejor era el traje de patinadora. Tenía un abrigo de terciopelo rojo y un turbante y un manguito hechos con una suerte de piel apolillada; pero lo mejor, lo ya casi insoportable en su singularidad, eran unas botas de encaje blanco, que tenían festones en la parte superior y un par de patines muy brillantes aunque demasiado pequeños y

romos, que mi tía María había enganchado a las suelas con un grueso hilo blanco.

Que los patines estuvieran medio sueltos no me importaba. Era lo esperable dada la personalidad de la muñeca, que a su vez se amoldaba perfectamente a su papel de compañera de una inválida. Había permanecido en su cajón tanto tiempo que la goma de las junturas se había aflojado; cuando la sostenías, la cabeza se inclinaba levemente a un lado, y su mano extendida descansaba un instante sobre la tuya y luego se deslizaba cansinamente hasta caer.

De igual modo que la niña enferma ama a la muñeca por sus imperfecciones, la escritora se emociona en un crescendo de admiración por la goma forzada de las junturas.

*

Ciertos críticos y escritores han comentado que no es posible concebir la poesía de Bishop sin el ejemplo de Marianne Moore. No sé muy bien lo que quieren decir. No niego la influencia, sí que se le otorgue esa importancia. Ciertos aspectos del Auden americano son inconcebibles sin la influencia de Moore. Pero si consideramos que Moore sustentó la carrera de Bishop, que tuvo poder de veto sobre su poesía primera, que Moore tenía una personalidad poderosa y muy definida y que su madre tenía una personalidad aun más poderosa, lo que sorprende del primer volumen de poemas de Bishop es, más bien, su independencia de espíritu.

El ejercicio del derecho de veto se extendió desde 1934 hasta 1940. En ese año tiene lugar un hecho muy bien documentado: Moore y su madre se pasan gran parte de la noche reescribiendo «Roosters», arruinando la estrofa de Crashaw, purgando el lenguaje de lo que ellas consideran obscenidades e introduciendo inconscientemente dobles sentidos al sustituir la palabra «rooster» por «cock»[7]. Fue entonces cuando Bishop se plantó e insistió en que podía y quería utilizar la palabra «inodoro» en su poema. A partir de aquel día, el veto cesó. Bishop ya no volvió a enviarles poemas.

Pero sería erróneo considerar el episodio de «Roosters» como emblema de la relación entre Moore y Bishop. Moore conocía bien sus limitaciones, así como las de Bishop. En 1938, Bishop presentó su cuento «In Prison» (En prisión) a un premio organizado por la revista *Partisan Review*, pero sin avisar antes a Moore. Moore escribió: «Fue un signo de independencia por tu parte enviar tu cuento al premio sin dejármelo ver primero. Si te lo devuelven, sabrás la razón». Pero al saber que el cuento había ganado, Moore quedó primero impresionada y luego se esforzó en dar el siguiente consejo:

[7] *En lenguaje vulgar, órgano viril. (N. del T.)*

No puedo evitar desear que alguna vez, de alguna manera, te arriesgaras a admitir alguna desprotegida hondura existencial; o, ya que nadie admite albergar hondura existencial, algún desafío privado o característico a lo significativamente detestable. Fascinada de continuo como lo estoy por la creatividad y singularidad que exhiben estos ensamblajes tuyos –que son, sin duda, poemas– me siento responsable de cualquier cosa que pueda amenazarte: temo, sin embargo, admitir tal ansiedad, no fuera a ser que mi influencia te apartara de una necesidad esencial o de una particular fuente de energía. No se recogen huevos de oro gracias a una teoría o una presuntuosa fórmula de salvación de masas. Pero me parece que la provisionalidad y la interiorización son tanto tus enemigos como tu fuerte.

Sería difícil calificar este tono de voz de *dirigiste.* Moore comprendía, obviamente, la diferencia entre dirigir e influir.

Y Bishop, como hemos visto, había venido a Moore no como una tábula rasa ansiosa por ser inscrita, sino como una joven leída y, como muy pronto comprobó su profesora, capaz de completar por sí sola su educación. Se dice de ella que se sabía poemas de *Harmonium* de Wallace Stevens de memoria. Esto ya constituye una parte sustancial de la obra de Stevens. Crashaw, como hemos visto, era un modelo, y Herbert –del que también Moore tomó prestado ciertos elementos– tuvo un significado especial para Bishop. Más tarde, al escribir a Moore desde Key West, en Florida, la poeta la entretuvo con comentarios como el que sigue: «Los negros tienen voces tan suaves y maneras tan hermosamente llenas de tacto... imagino que es una referencia traída por los pelos, pero su actitud me sigue recordando el *tono* de George Herbert: 'Take the gentle path, etc.' (Toma la senda apacible)». Y, cuando tras la publicación de un libro de Karen Horney sobre autoanálisis, siente que el psicoanálisis la tienta, afirma: «Preferiría con mucho acercarme a estos asuntos de un punto de vista cristiano; el problema es que nunca he conseguido encontrar los libros necesarios, como no sean los de Herbert».

*

La noción de que Herbert pudiera ser usado como guía en un proceso de autoanálisis refleja el gusto de Bishop por los elementos barrocos y emblemáticos de la literatura. La propia escritora afirmó haber modelado su poema «The Weed» (La mala hierba) en «Love Unknown» (Amor desconocido) de Herbert: este poema es una larga historia que relata cómo el poeta ofrece su corazón a su dueño y señor en un cuenco de fruta, para luego verlo rechazado por sucio, duro y deslustrado.

La historia se desarrolla en forma de sueño y termina con una interpretación. «The Weed», de Bishop, imita los aspectos sombríos y oníricos de su

modelo, y describe cómo una mala hierba emblemática (nunca interpretada) crece a través del corazón (del poeta). En las últimas líneas, que suenan igual que las de Herbert, la mala hierba habla:

«I grow,» it said,
«but to divide your heart again.»[8]

División que para Bishop era lo que para Herbert la aflicción.

«Siglo diecisiete/ conexión con la prosa/ Herbert/ Crashaw», tales son los asuntos que había apuntado para discutir con Moore. No deja de ser iluminador, pienso, leer en la biografía de Brett Millier que Bishop tomó extensas notas de un libro de M.W. Croll titulado *The Baroque Style in Prose,* que asociaba dicho estilo con Hopkins. Su idea era que Hopkins y los sermoneadores barrocos intentaban retratar «no el pensamiento, sino una mente pensante»; intentaban «dar vida dramática a la mente en acción, y no a la mente en reposo». Mente debe entenderse aquí en su sentido más amplio, como mente sensible que se abre camino hacia el pensamiento.

Las líneas de «The Weed»

A few drops fell upon my face
and in my eyes, so I could see

that each drop contained a light,
a small, iluminated scene;...[9]

son todo cuanto queda de un hermoso pasaje incluido en los cuadernos de Bishop correspondientes a 1934-1935 (tomo la cita de Kalstone):

Esta noche, la ventana estaba cubierta por cientos de largas y brillantes gotas de lluvia dispuestas sobre el vidrio empañado. Intenté mirar al exterior, pero no pudo. En su lugar, me di cuenta de que podía mirar el interior de las gotas, como innúmeras bolas de cristal. Cada gota tenía la huella de un familiar o un amigo: varios rostros que lloraban se alejaron deslizándose; peces y plantas acuáticas flotaban dentro de otras gotas; joyas acuosas, hojas e insectos magnificados, pero la más extraña de todas, lo bastante horrible para hacerme retroceder de un salto, era una gran gota que contenía un solo y magnífico ojo humano, envuelto en su propia lágrima.

[8] *«Crezco», dice,/ mas para dividir tu corazón de nuevo.*

[9] *Algunas gotas dieron en mi rostro/ y en mis ojos, de modo que entonces pude ver/ que cada gota albergaba una luz,/ una pequeña escena iluminada;...*

Este tipo de poema en prosa es una forma por la cual Bishop sentía una cierta afinidad; en esto se parecía a los surrealistas (es una lástima que Bishop no tradujera algunos ensayos más de Max Jacob sobre este género). «The Weed» es un injerto de surrealismo en un tiesto barroco. «The Monument» (El monumento) es otro de estos misteriosos emblema-poemas, pero, si bien es cierto que «The Hanging of the Mouse» (El ahorcamiento del ratón) guarda una analogía exacta con el protosurrealismo de Grandville, también lo es que Bishop no fue nunca una surrealista doctrinaria o fanática. Tenía un temperamento poético demasiado ecléctico y no era, al contrario que los surrealistas típicos, una buscadora constante de atención.

Mucho más tarde, al elogiar los poemas de Lowell, Bishop habló de «esa extraña forma de modestia que me parece es palpable en el trabajo de casi todos los contemporáneos que a una le gustan: Kafka, por ejemplo, o Marianne, o incluso Eliot, y Klee y Kokoschka y Schwitters... Modestia, cuidado, *espacio,* una especie de desamparo o impotencia y al mismo tiempo de determinación». A esta lista francamente ecléctica uno podría añadir un par de nombres más: Joseph Cornell, que disfrutó de una larga correspondencia con Marianne Moore e inspiró al menos dos *collages* de la propia Bishop, que a su vez tradujo un poema de Octavio Paz sobre Cornell; y, aparte, Alexander Calder, amigo de Lota de Macedo Soares, compañera sentimental de Bishop: uno de los móviles de Calder aparece retratado en un cuadro que Bishop hizo de la casa que compartía con Lota en Petrópolis.

2

La introducción de William Benton al libro *Exchanging Hats: Paintings* (Intercambiando sombreros: Pinturas), que reproduce cuarenta acuarelas y dibujos de Bishop, deja claro que muchos de sus cuadros han sido extraviados o pueden aparecer aún de la nada. Los *collages* y cuadros de Bishop fueron realizados con ánimo no profesional, pero son el trabajo de una *amateur* inteligente, y no sería descaminado emparentar el espíritu que los informa con la sensibilidad que produjo los poemas. *Interior with Extension Cord* (Interior con cable de extensión) muestra el torpe y desaconsejable modo en que un cable eléctrico se halla fijado con grapas a lo largo de una pared, corre luego en diagonal por el techo y, finalmente, desciende a la pared opuesta con el fin de dar luz a una estrecha mesita dispuesta como improvisado lugar de trabajo. Uno se imagina fácilmente un poema que incluyera dichos objetos, observados (o eso suponemos) desde la cama: el

espejo de cuerpo entero, la ilustración de Van Gogh, cercada por un marco excesivo, la vista a través de la puerta de un prado o una montaña, el tintero y, ¿es un bote de pegamento lo que asoma al lado? De alguna forma, el cableado otorgaría a este conjunto algún sentido: «modestia, cuidado, *espacio,* una especie de desamparo o impotencia y al mismo tiempo de determinación».

La acuarela donde aparece una araña de luces y su sombra contra el muro es con toda probabilidad otra vista tomada desde la cama de uno de esos hoteles donde Bishop pasó tantos meses desdichados –el catálogo afirma que el cuadro «parece excepcionalmente afectado»– y tiene algo que ver, seguramente, con el impulso que originó «Sleeping on the Ceiling» (Durmiendo en el techo):

It is so peaceful on the ceiling!
It is the Place de la Concorde.
The little crystal chandelier
is off, the fountain is in the dark.
Not a soul is in the park.[10]

En el poema, Bishop se imagina un mundo invertido, y en este mundo la araña es una fuente en mitad de una plaza desierta. Para salir de la plaza, uno debe caminar «bajo el empapelado/ para encontrarse con el gladiador-insecto»: la plaza y su fuente son lugares tranquilos, seguros, mientras que el mundo exterior está lleno de temibles desafíos. En el dibujo, la araña está encendida y proyecta una sombra múltiple, lo que sin duda capturó la imaginación de la poeta.

Las estufas que aparecen en muchos de sus cuadros son muy similares a cómo imaginamos la estufa de su poema «Sestina». Ésta se llamaba *Little Marvel* (Pequeña maravilla). Un boceto hecho a lápiz y tinta muestra dos estufas llamadas «Ideal» (Ideal) y «Fancy» (Fantasía). *E. Bishop's Patented Slot-Machine* (La máquina tragaperras patentada de E. Bishop), es una acuarela que retrata un ingenio similar a los de Cornell: una máquina de sala recreativa con una palanca de juego. Una serie de etiquetas muestran su funcionamiento: la palanca activa una especie de bobina eléctrica que a su vez envía una chispa a una bola de cristal, bola que cuelga en el aire entre lo que parece ser un barco y su reflejo especular. Quizás Alice Methfessel, amiga de Bishop y dueña de gran parte de los dibujos que han sobrevivido, sepa en qué consiste el chiste o qué significado privado posee tal dibujo. *Anjinhos* (Ángeles) es una caja estilo Cornell, dibujada a raíz de que una

[10] *¡Y el techo, tan pacífico!/ Esta es la Plaza, sí, de la Concordia./ La diminuta araña de cristal/ se ha apagado, la fuente está en penumbra./ No hay un alma en el parque.*

niña se ahogara en Río de Janeiro y en la que aparecen diversos restos flotantes, dos mariposas y un fondo de cabezas de querubines en papel impreso; otra muestra de «capricho religioso, inocente y grotesco».

*

Bishop nunca hizo el menor intento por vender sus cuadros, y sólo dos de ellos fueron expuestos en vida de la poeta (en 1971, en el Arts Club de Chicago, en una exposición de obra gráfica de diversos escritores). A juzgar por las inscripciones de aquéllos que han sobrevivido, parecería que por lo general tales objetos eran diseñados como un regalo para los amigos: la ambición no iba más allá, lo que resulta coherente con su tono. El estilo gráfico de Bishop rinde homenaje a la pintura primitiva y, en la antología de citas de la poeta que tocan asuntos artísticos, antología incluida al final de *Exchanging Hats,* se encuentra la siguiente (extraída de «The USA School of Writing», memoria escrita en 1966). Bishop habla aquí de los mediocres aprendices de escritores con los que tuvo que tratar en un curso de escritura creativa:

> Parecía que hubiera algo en común a toda su escritura «primitiva», como supongo que debe ser adjetivada, en contraste con la pintura primitiva: su descuido y su prisa. Mientras que el pintor primitivo pasará meses o años, si es necesario, detallando cada brizna de hierba y alzando bajorrelieves, el escritor primitivo parece tener prisa por acabar. Otro aspecto es la absoluta falta de detalle del resultado. El pintor primitivo ama el detalle y se demora y hace hincapié en él a expensas del conjunto. Pero si los escritores incluyen algún detalle, éste suele ser irrelevante o radicalmente inadecuado, mostrando a menudo aspectos del escritor que de ningún modo ayudan a que el texto que tienen entre manos progrese. Quizá todo ello demuestre hasta qué punto es genuina la frecuente queja del escritor profesional cuando afirma que la pintura es más divertida que la poesía.

Estas observaciones son puro Bishop: su escritura tiene un gusto por el detalle que los cuadros a menudo comparten. *Tombstones for Sale* (Se venden lápidas), dibujo reproducido en la portada de su *Collected Prose* (Prosa reunida), y en el que aparecen unas cuantas lápidas apoyadas contra un cobertizo con la leyenda «Se vende», es un buen ejemplo. Algunos han atacado este aspecto del arte del Bishop. Al escribir sobre los primeros poemas, Thom Gunn los halló

> parecidos a juguetes recién pintados, decorativos, sí, encantadores, originales y, sin embargo, diminutos, insignificantes. Bishop se especializó, como una Alicia moderna, en alterar la escala de las cosas. «Cirque d'Hiver» (Circo

> invernal) *trataba* de un juguete, un caballo mecánico con un bailarín a su espalda. «The Man-Moth» (El polilla-hombre) y «Sleeping on the Ceiling» no son más que fantasías infantiles... No es extraño, pues, que admirara a Paul Klee, cuyo trabajo, después de todo, recuerdo que John Richardson calificó de bastante *cursi.*

Gunn revisó más tarde su juicio crítico: ciertamente, parece equivocado consignar su poema «The Man-Moth» al ámbito de lo infantil, si bien es cierto que tiene su origen en una extravagancia. «Man-Moth» es el resultado de una errata de periódico: la palabra original, y objeto de la equivocación, era «Mammoth» (Mamut). Con el fin de acomodar a este ser imaginario, la poeta inventa un paisaje urbano y lunar. En este mundo, habitado tan sólo, al parecer, por el Hombre y el Polilla-hombre (el cual pasa la mayor parte del tiempo bajo tierra), éste vive atemorizado porque «Piensa que la luna es un pequeño agujero en lo alto del cielo,/ lo que prueba cuán inútil es el cielo para protegernos»; por tanto, debe investigar dicho agujero (aunque teme la ascención, y piensa que si alcanza el agujero será forzado a atravesarlo) puesto que «lo que el Polilla-hombre más teme es lo que debe hacer». Lejos de ser diminuto o insignificante, el poema «The Man-Moth» tiene un poder de sugestión que comprende tanto al individuo como al planeta: es, en fin, un hito de pura invención poética.

Como el poema en prosa mencionado anteriormente, «The Man-Moth» termina con una lágrima: de hecho, ambos textos deben tener su origen en el mismo cuaderno, que contiene una línea sobre el tercer raíl:

> Sobre el *tercer raíl* valdría la pena escribir alguna suerte de poema en prosa. Extendiéndose calladamente a nuestro lado, tan insincero como el veneno.

Esto, en «The Man-Moth», se convierte en:

> Each night he must
> be carried through artificial tunnels and dream recurrent dreams.-
> Just as the ties recur beneath his train, these underlie
> his rushing brain. He does not dare look out of the window,
> for the third rail, the unbroken draught of poison,
> runs there beside him. He regards it as a disease
> he has inherited the susceptibility to. He has to keep
> his hands in his pockets, as others must wear mufflers.[11]

[11] *Cada noche es forzado/ a cruzar túneles artificiales y a soñar sueños recurrentes./ A medida que las traviesas se suman bajo el tren, las mismas/ subrayan, sí, su apresurada mente. No se atreve a mirar por la ventana,/ pues el tercer raíl, el incesante flujo del veneno,/ corre a su lado. Es una enfermedad, lo sabe,/ a la que es proclive. Debe guardar/ las manos en los bolsos, como otros se ponen bufanda.*

El tercer raíl, el raíl eléctrico, es por tanto la tentación del suicidio.

*

La propia Bishop conocía muy bien el temor de haber heredado un temperamento proclive a la autodestrucción. Empezó a beber a los veintiún años, y su alcoholismo la llenaba de una vergüenza paralizante. Al repasar su infancia, Bishop se dedicó a especular sobre cuál había sido su error, en qué instante las cosas empezaron a ir mal. Esta especulación dio pie a un cuento espléndido, «In the Village» («En el pueblo»; sobre el momento en que su madre fue hospitalizada), que Robert Lowell condensó en un poema, «The Scream». En Inglaterra llegamos a conocer muy bien el poema (está en *For the Union Dead*), mucho antes de ver el cuento de Bishop, que no había sido incluido en libro, y algunas líneas se nos antojan como puro Lowell, si bien en realidad son puro Bishop:

At the fitting
the dressmaker crawled on the floor,
eating pins, like Nebuchadnezzar
on his knees eating grass.[12]

En los Estados Unidos, Bishop decidió revivir el cuento situándolo entre las dos secciones que conformaban *Questions of Travel* (Cuestiones de viaje; 1965), del mismo modo que Lowell había dispuesto «91 Revere Street» en la edición americana de *Life Studies* (Estudios de una vida; 1959). Esta mezcla de prosa y poesía en un solo volumen ha sido imitada con éxito desde entonces, pero, dada su compleja historia editorial, no todo el mundo sabe que la prosa memorialística de Lowell (al igual que el poema «The Scream») guarda una deuda literaria con Bishop.

Lowell era hábil a la hora de utilizar sus préstamos de otros escritores –no podría haber mejor tributo a «The Armadillo» que «Skunk Hour» (La hora de la mofeta)–, mientras que Bishop tuvo menos éxito cuando intentó servirse de *Life Studies* para su poema inacabado «A Drunkyard» (Una borracha). Un fragmento de este poema viene publicado en el volumen de David Kalstone, y otro en la biografía de Brett Miller. Describe el incendio de Salem en 1914, cuando Bishop tenía tres años y permanecía con su madre en Marblehead, en la orilla opuesta. La niña contempla el fuego desde su cuna, tiene mucha sed, y no lograr llamar la atención de su madre. Al día siguiente, al caminar por una playa, encuentra unas medias de mujer negras.

[12] *En el probador/ la modista se arrastra por el suelo/ devorando alfileres, como Nabucodonosor/ gateaba y comía hierba.*

Su madre le ordena que las deje donde estaban. Bishop sentía que desde aquel día, desde aquella reprimenda, había sentido una sed insaciable, anormal. Se trata de otro intento, al igual que «In the Village», de apuntar al instante fatal, pero nunca logró que dicho instante –el fuego, la sed, la reprimenda– emergiera de modo convincente. Sin embargo, este fatalismo sí aparece en la poesía: asoma, por ejemplo, en una de sus «Songs for a Colored Singer» (Canciones para un cantante de color):

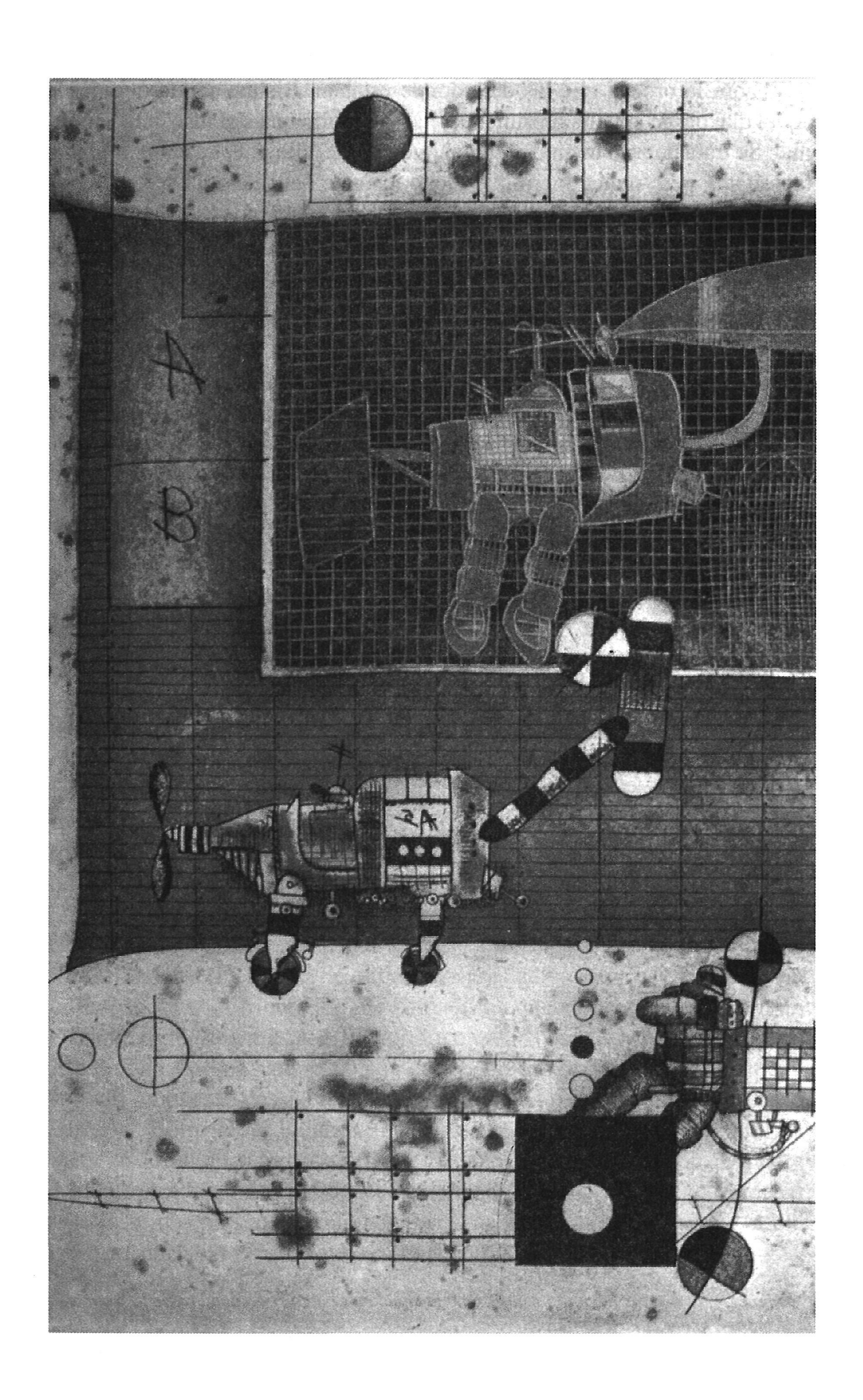
Lullaby.
Let nations rage,
Let nations fall.
The shadow of the crib makes an enormous cage
upon the wall.[13]

Bishop parece haber creído realmente en esa jaula, en la sombra de esa cuna, en ese destino, y haber entendido sus períodos de alegría como una especie de remisión.

James Fenton

Traducción de Jordi Doce

[13] *Nana./ Dejad que las naciones rujan./ Que las naciones caigan./ La sombra de la cuna abre una enorme jaula/ contra el muro.*



Entrevista con Jean Starobinski

JACQUES BONNET: *¿Hay un «método Starobinski»?*

JEAN STAROBINSKI: Si me lo hubiese preguntado en la época de la tiranía metodológica, habría estado a punto de decirle que no hay método (en el sentido científico del término) en los dominios de la crítica y la historia. Pero ahora los métodos no están de moda y, por el contrario, reina una cierta arbitrariedad (cada cual cumple con su propia ficción), por lo que me tienta la idea de hacer la defensa del método. Ha de haber un método, aunque resulte absurdo creer que un método riguroso garantiza de antemano, para quien lo aplique correctamente, unos resultados incuestionables.

Si hubiera un método, me conformaría con él, como buen instrumentista; lo obedecería borrándome, sirviéndolo de manera casi anónima, mezclado con otros. Cuanto más puro es un método, menos posible resulta que alguien se considere autor suyo. Debo decir que esta desaparición de la persona tiene su atractivo, el mismo que produce entrar en una iglesia o un partido. Cuando un nombre se vincula con un método, cuidado con él: no es un método, es una maniobra personal. Se dice el método experimental y no el método de Claude Bernard. El nombre de Claude Bernard es simplemente el de un expositor, dispuesto a caer en el anonimato. Cuando se expone un nombre, el método no pasa de ser la huella esquematizada de un estilo personal... Retomo mi primera fórmula: si hubiera un método, me tendría a su servicio; por el contrario, si yo pretendiera tener un método, ya no sería un método, en tanto propiedad mía, cosa mía, invención mía. Ciertamente, hay métodos personales (y, por lo mismo, insuficientemente metódicos) como hay filosofías: pueden seducir, hacer escuela, y su contenido puede pasar por generalizable, porque se han generalizado durante un tiempo. Usted puede ver que intento dar una definición muy restringida del método, a fuerza de ser exigente, para no avergonzarme de su carencia, y para incitar a los que pretenden haberse sometido a él, a reconocer que no poseen ninguna de las seguridades que proporcionaría un verdadero método.

Por ejemplo: cuando Valéry imagina el «método de Leonardo da Vinci» o el del señor Cabeza, y en la medida en que imagina dichos métodos como procedimientos eficaces, abandona la denominación personal; pero en la

medida en que este método, conservándose virtual e irrealizado, se perfila como la ficción de un método que ostentase unos poderes casi ilimitados, es un efecto de estilo y entonces cabe vindicar el nombre del autor; el de Leonardo, *uomo universale,* se presta maravillosamente a tal empleo mítico. El poeta, transmutado en metodólogo, sale de sí mismo, pero hacia un nombre singular y oscuro (Cabeza) o glorioso (Vinci) que desrealiza el método adjudicándole un autor. Todo método verdadero –quiero decir: apto a ser entregado a cualquier sujeto instruido para obtener un rendimiento sensiblemente parecido al previsto– es una autoridad sin autor.

Otro ejemplo: reconozco un estilo de interpretación freudiano, pero me resisto a ver en el psicoanálisis un método, por muchos adeptos que tenga. Excúseme usted la demostración. No obstante, la cosa da para pensar. Freud ha propuesto (y finalmente, ha impuesto) su estilo personal de interpretación, en un campo donde los métodos precisos de su tiempo (pienso en los métodos anátomo-clínicos) enmudecieron. Freud ocupó el terreno abandonado. Lo que quiero retener de este ejemplo es que un estilo personal de interpretación es el único recurso posible, una vez que se han traspasado los límites de competencia de un método. No descarto que un progreso de los métodos seguros reduzca ulteriormente la parte de los «estilos de interpretación», los cuales resisten y se hacen pasar por métodos correctamente articulados. No arriesgaría ninguna previsión en cuanto concierne al campo médico-psicológico, pero en la historia y la crítica, las cosas me parecen relativamente simples. Los estilos de interpretación son *metamétodos,* si se me permite tan pedante expresión. Quiero decir que los discursos interpretativos presuponen unos métodos, los usan, pero no disponen de ninguna garantía metodológica. Se despliegan fuera del campo donde los métodos han de operar su verificación. Es el riesgo que asumen y, si han agotado todo lo que les ofrecían los métodos seguros ¿por qué habrían de ser desconsiderados? ¿Por qué deberían, con más o menos cuidado, hacerse pasar por métodos, si es que no lo son? Queda el presupuesto: que se haya respetado al método en su campo de validez. ¿Qué método? Respondo sin dudar: el método que constituyen en su conjunto las reglas de la filología –condición necesaria, pero no suficiente, de todo acercamiento al saber literario e histórico. Entonces: donde yo hablo, no hay método, o mejor dicho: ya no hay método, puesto que el método me ha dado todo lo que podía darme.

JB: *¡La filología! Una palabra casi olvidada. Una palabra que, mucho antes que la «nueva crítica», parecía haber perdido todo interés.*

JS: Pero que resume cuanto puede haber de metódico en la crítica. La filología se ocupa de verificar los textos, controlar el sentido de las palabras según el contexto o los usos de la época, discernir los antecedentes, conocer la historia de los géneros, los tópicos, las artes poéticas y las retóricas,

evaluar la distancia entre habla singular y lengua común. Sea por medio de la comprensión gramatical o por las referencias históricas, hay una tarea preliminar de lectura que no se puede eludir, y que es la que reformulan y refrescan nuestros contemporáneos a partir de los sistemas descriptivos de la lingüística, la semiótica y la pragmática: se trata de gramáticas y retóricas más formalizadas. Se ha podido creer que se trataba de métodos nuevos, seductores en tanto tales. Yo prefiero ver en ellos una filología refinada, de la que nadie ha de avergonzarse. En muchas circunstancias me han resultado útiles. Pero no soy filólogo, aunque quiera estar a su altura. En consecuencia, no soy más lingüista que gramático, más semiótico o pragmático que retórico. No me he consagrado a perfeccionar los métodos descriptivos. He preferido, a todo riesgo, las tareas de interpretación, en las cuales los apoyos metodológicos sólo valen durante un trecho. Ningún método es capaz de prescribir qué preguntas hay que dirigir a un texto, ni la manera de recoger o construir las respuestas. Entonces: lo que prevalece es mi interés y he de probar que tal interés puede ser compartido. La interpretación de un texto debe estar acompañada por la persuasión de un lector. Por tanto, es evidente que las técnicas de interpretación que se hacen pasar por métodos tienen –al menos por un tiempo– mejores posibilidades de producir un efecto persuasivo. Creo que las técnicas de interpretación deben inventarse en función de la pregunta que se formule libremente. Y, puesto que la interpretación debe asegurarse de antemano su objeto, hará su elección entre los métodos, se detendrá hasta en los preliminares descriptivos, siempre en función de la pregunta formulada. Pero la interpretación debe abrirse camino sin contar con ningún guía.

Esbozo aquí una teoría de la interpretación (no un método). Sé que teorías no faltan, a la hora de comprender qué se hace cuando se analiza un hecho cultural más allá de los procedimientos descriptivos elementales. Ciertamente, me atrae el debate teórico, o sea la filosofía de la interpretación. Confieso que me produce cierta impaciencia. He formulado demasiadas preguntas, en demasiadas direcciones, para participar plenamente en el debate teórico. Y sé lo que pierdo en él. Pero es como si me pidieran interrumpir una ascensión iniciada para volver al campamento de partida. De allí, mi relativa soledad. En el debate teórico, se mide la talla del adversario, se lo interpela. Estamos en un circuito cerrado, entre colegas, más o menos adversarios, más o menos cómplices. Se progresa polemizando. Se puede describir el espíritu del tiempo. Y nada de esto es desdeñable. Se dicen y escriben cosas serias, de las que me aprovecho. Dejo para el futuro (pero ¿para qué momento?) una participación más íntegra. En ocasiones, digo mi palabra, marginalmente, sin insistir. Tardo en arriesgarme, o sea en afrontar un problema o una obra que podrán ponerme a prueba. Entonces,

dejo para tiempos mejores las fórmulas metódicas, que no serían más que la legitimación o la crítica de los caminos recorridos. Pienso en mis proyectos y sé de antemano que no procederé de la misma manera si escribo un libro sobre Diderot, o si estudio la historia de lo que he llamado «la escucha del cuerpo», o si examino algunas variantes literarias del ritual de generosidad, o si interrogo el asunto de la fábrica junto al río. Lo primero es que el tema posible me interese (obra, motivo, tema, problema, historia semántica), es decir que el material tenga un atractivo suficiente, una promesa de descubrimiento, de puesta en relación, de organización de un recorrido, de cuestionamiento de nuestras actuales certezas, de forma directa o indirecta. En *La relación crítica* y, particularmente, en «La cena en Turín», formulé de alguna manera un método y una problemática de la lectura. Pero la lectura es sólo un tiempo de trabajo, un tiempo capital. El comentario, por esclarecedor que sea, debe hacerse olvidar.

JB: *¿En beneficio de qué o de quién?*

JS: En principio, desde luego, en beneficio de los textos, que el lector recobrará ante su vista, cuando el crítico-mediador se haya eclipsado. Pero en seguida, en beneficio de un nuevo horizonte que los textos comentados y confrontados iluminan con luces cruzadas. Esto puede parecer paradójico: acercar las obras y, a la vez, abrir perspectivas más lejanas.

JB: *Pero ¿no ha esbozado usted una historia de la crítica? Y esta historia ¿no tiene implicaciones teóricas? ¿Dejaría usted sin desarrollo los pocos artículos que ha publicado sobre este tema y que nunca recogió?*

JS: De ninguna manera. Es un proyecto que me interesa mucho. En un comienzo mi objetivo era el siguiente: puesto que hablamos de método crítico, de teoría literaria, y que intentamos inscribir estas actividades entre las «ciencias humanas», optamos por una autoridad reguladora, que es el saber; más precisamente, el devenir del saber, el que se impone hoy a quien quiere «trabajar seriamente». Pero esta concepción de la ciencia es reciente. ¿No hubo antes otra especie de crítica? Y si tal es el caso ¿cuáles fueron los aspectos anteriores de la actividad crítica? ¿Qué era entonces un crítico? Hay aquí materia para la retrospección histórica.

JB: *En consecuencia, para ejercer e instruir uno de los saberes contemporáneos.*

JS: Sin duda, pero con el objetivo de discernir de dónde procede nuestro deseo de saber o, por mejor decir, a qué forma anterior de saber se opone nuestro actual estilo de saber. A tal efecto, nada más esclarecedor que la historia semántica de la palabra *crítica*. Porque nos hallamos en el caso privilegiado en que la acepción antigua persiste a despecho de todas las que se le agregaron con posterioridad y que no la desplazaron totalmente. Desde luego, la palabra *crítica* está lejos de contener todas las respuestas que un

lector y una sociedad pueden aportar a un texto. Y lo que es más interesante, lo que puede hacernos reflexionar sobre nuestra situación, es el conjunto de textos y representaciones de los que vive una sociedad, y el conjunto de respuestas que produce. En cuanto nos restringimos a la mera tradición literaria, hay que saber que aislamos una «institución» en la trama más amplia de las relaciones de lenguaje. No para reabsorber la literatura en el juego de los intercambios sociales, como un fenómeno entre otros, sino para interrogarnos sobre las razones –no necesariamente malas– que nos han llevado a reconocerle un estatuto privilegiado. Usted ve que parto del presente preguntándome sobre lo que nos hace distinguir (ciertamente, no sin cierto malestar en las fronteras de lo que entendemos por «vida real» o «vida cotidiana»), un campo específico ocupado por el arte y la literatura. Este acto de discriminación es en sí mismo un acto *crítico*. Perpetúa un acto muy antiguo, que separaba los ritmos, las fórmulas, textos íntegros, destinados a ser conservados, repetidos, releídos, etc. Esta primera separación es para mí el punto de partida, dentro de la serie que me gusta denominar como «los gestos fundamentales de la crítica». En seguida, el apartamiento y la discriminación habrán de renovarse pero aplicados a otros objetos. Esquematizo y, por consiguiente, me arriesgo: la separación entre sagrado y profano puede ser considerada como un acto crítico que sobreviene casi en el origen. En el orden profano, la discriminación crítica interviene para consagrar los textos considerados más perfectos; la competición entre autores de tragedias, los concursos de cantores representados por los autores de bucólicas, señalan emblemáticamente la situación fundamental en que el juez-auditor discrimina, opera una elección, decide una recompensa. El premio mayor consiste en declarar memorable una obra, o sea que debe ser fijada, copiada, utilizada en las escuelas para la formación de los jóvenes, en tanto que la obra considerada inferior pasa a un olvido más o menos rápido. La imagen cómica en que se pesan los versos de los dramaturgos rivales en *Las ranas* de Aristófanes, es altamente significativa. También lo es el propósito de tal pesada: sacar del infierno al poeta –en el caso, Esquilo– del cual la Ciudad espera su salvación. La elección va paralela con el reconocimiento de una autoridad distinta del propio poder político, pero que define un deber del espíritu, un empleo de la existencia.

Un poco menos solemnemente, reconozco lo que hacen los jurados, los periodistas, el rumor público: según lo que se diga, un libro será un éxito o un fracaso. Estos libros serán relevados por los historiadores, los autores de manuales escolares y de antologías. Son los procesos que instituyen a «los grandes escritores», formadores del «espíritu público», del «carácter nacional», etc. Pero con esto no llegamos muy lejos en la historia de los «gestos fundamentales de la crítica». Y quizá sea útil echar otra ojeada a la historia

semántica. En el momento de la antigüedad en el que entran en escena el *criticus* y el *grammaticus,* su tarea no es la de operar elecciones entre obras recientes sino hacer leer y comprender unas obras antiguas, Homero ante todo, cuya autoridad persiste, pero cuyo mensaje es percibido con menor claridad. La lengua ha envejecido, los personajes están mal identificados, el texto se ha alterado a través de sucesivas copias, se han añadido interpolaciones tardías. Hay que restablecerlo en su estado primitivo, comprenderlo como lo comprendían sus primeros lectores o auditores. Esta crítica, la que aparece en la época alejandrina, se daba como objetivo la restitución del texto. La noción de versión auténtica a restituir animó a los humanistas y los filólogos: la elección crítica se opera entre las diversas «lecciones» de los manuscritos, se acompaña de glosas, de aclaraciones sobre la gramática, las figuras, las alusiones, etc. Así que restituir, al menos en los comienzos de una actividad de este tipo, presupone que el texto estudiado conserva su autoridad (estética, moral, etc.) y que, en consecuencia, vale la pena trabajar para percibir la integralidad de su mensaje. Pero ¿si surgiera una duda? ¿Si resultara evidente que el texto impuesto por la tradición vehicula una enseñanza inaceptable para una moral más evolucionada o más exigente? ¿Si el gusto de un público urbano perdiera interés en el relato de hazañas guerreras? Dos eventualidades se presentan entonces, ambas considerables como «gestos críticos». La primera consiste, simplemente, en recusar la autoridad de la cual estaba investido el texto tradicional, negar el respeto que se le había acordado durante mucho tiempo. Es volver contra el texto célebre el poder negativo del primer acto crítico, que jugó en detrimento de los textos rivales para convertir a aquél en algo ilustre y ejemplar. Así procede Platón en cuanto a Homero. Hablaría aquí de una crítica de *destitución,* que denuncia a los malos maestros y a las autoridades usurpadas. En el otro extremo, si se quiere salvaguardar a cualquier precio un texto ligado a las tradiciones de una comunidad, mantenerlo en situación de autoridad, la segunda eventualidad que se propone es declarar que el sentido aparentemente escandaloso es apenas un primer sentido, reservado a los lectores superficiales, y que disimula una sabiduría más profunda, accesible por medio de ciertas claves de lectura. Así se establece una lectura alegórica, que en seguida habrá de multiplicar los niveles de sentido, sobre todo en el campo religioso. La crítica se vuelve figurativa, en tanto integra los textos antecedentes en el interior de un credo presente. La alegoresis es una clave de transposición que entra en juego cuando la destitución brutal parece dañosa. Era necesario conservar el Antiguo Testamento para poder probar que el Nuevo cumplía las promesas del otro. Era menester leer el Antiguo buscando las figuras proféticas y conceder un sentido «espiritual» a una serie de episodios «escandalosos», inaceptables en sentido literal.

JB: *¿Y la hermenéutica?*

JS: Simplificando un poco, diré que interviene para contestar a las lecturas alegóricas codificadas y garantizadas por la autoridad de la Iglesia. La hermenéutica, en los países protestantes, vuelve sobre la Escritura, con la convicción de que Ella es su propio intérprete. Desde este punto de vista, la hermenéutica parte en compañía de la crítica restitutiva, con la filología que intenta poner al día el texto primitivo, pero quiere, además, acceder a la plenitud del sentido y, más acá del texto mismo, discernir una intención que implique al lector en lo más hondo de su consciencia. El acto de lectura se torna, entonces, objeto de una atención particular. Aplicada a la literatura, quizá la hermenéutica se preocupa demasiado por encontrar, detrás de los textos, unas motivaciones psicológicas. Así pretendió operar Leo Spitzer, sin ingenuidad, obviamente, sabiendo en todo momento tomar el punto de vista del tópico y las fórmulas vehiculadas anónimamente por la cultura. Pero, a partir del siglo XVIII, lo más importante en la historia de la crítica es el movimiento que, desde el texto revelado o texto ejemplar, transfiere la autoridad al saber, al gusto, a los imperativos morales de un lector autónomo. Instalado en la actividad crítica, la ejercerá para contribuir al crecimiento de un saber compartible que estima liberador y ligado al progreso colectivo. Vea usted el lugar que Renan atribuye a la filología en *El porvenir de la ciencia.* Este saber comprende y legitima todo el pasado. La crítica se convierte en su propia autoridad. De aquí algunos movimientos de orgullo netamente perceptibles desde los primeros decenios del siglo XIX. Instalado, por el contrario, en la invención poética, el autor de hoy sólo tiene que rendir cuentas ante sí mismo. Se coloca en una situación inaugural, en las fuentes mismas de una autoridad que no consiente en compartir sino con locuaces desconocidos, algún otro que habla a su través.

JB: *Pero ¿no ocurre que la crítica y el autor sean una misma cosa? ¿No aceptaría usted que, como lo afirma Friedrich Schlegel, el verdadero crítico es «un autor a la segunda potencia»?*

JS: Sí, pero en el momento en que deja descansar su pluma, en tanto que el poeta es un autor desde el momento en que escribe la primera palabra. El crítico que poetiza su propósito de entrar en el juego se arriesga al completo fracaso: no será ni crítico ni poeta. Esto que digo no incluye a los textos críticos escritos por los poetas, a partir de su experiencia poética. Lo que hace tan bellos algunos estudios de Erwin Panofsky o *Las metamorfosis del círculo* de Georges Poulet, entre tantos otros ejemplos que podríamos citar, es el trabajo de investigación cumplido con seria humildad. La belleza resulta de la actividad, del recorrido bien trazado, de las perspectivas sucesivamente abiertas, de la riqueza y seguridad de las pruebas, a veces de la audacia de las conjeturas, lo que no excluye la levedad de la mano, ni cier-

to tono personal, tanto más conmovedor cuanto que no busca ninguna originalidad. No hay que premeditar este «efecto literario»: debe resultar como por añadidura, persiguiendo sólo la claridad persuasiva. Defiendo la sobriedad, no la sosera ni la neutralidad. Y nada tendría que objetar si se me dijera que propongo aquí una estética de la crítica, que prescribe a la escritura la invisibilidad, manifestar su calidad poética sólo por su aparente olvido. Nada que objetar, salvo que esta estética de la crítica sólo entra en juego si la persecución del sentido ha llevado a la obra lo más lejos posible. La persecución del sentido, la sumisión a la autoridad de un sentido (todavía por hallar) son una tarea que, sin pretensiones, llamaría ética. He allí una exigencia previa. Después de esto, tanto mejor si el trabajo crítico ha producido una obra, y que esta obra pueda considerarse bella.

JB: *Desde este punto de vista, los métodos ¿serían indiferentes? Usted escribió que «ningún método es desdeñable por principio»...*

JS: Lós métodos precisos, los estilos de interpretación conjeturales, son para mí medios y no fines. Quizá defina así mi propio estilo de interpretación. No pretendo ser el único que lo hace. Los métodos son complementarios y no excluyentes. Los diversos estilos de interpretación –formales, sociológicos, psicológicos– parecen incompatibles. Se le presiona a usted a optar, a definirse, sin lo cual se le califica de ecléctico, de *irénico,* de indeciso. Pero hay que ver las cosas de otro modo. Estos estilos de interpretación, lejos de ordenar la dirección de una búsqueda, están preordenados por cuestiones anteriores. Son los medios requeridos para contestar a una pregunta dada. Lo importante, para el crítico, es conservarse en la posición del maestro que multiplica y varía sus preguntas. Cada pregunta reclama unos medios adecuados. Esto no quiere decir que haya que tomarlos totalmente terminados de manos de los especialistas que los ofrecen como tales. Llega un momento en que es necesario construirse el instrumento. Agregaré que al menos una parte de la belleza posible de la obra crítica depende de la economía de los medios. Todo está perdido cuando el aparato instrumental se hace demasiado pesado.

JB: *Usted escribió en 1789:* Los emblemas de la razón: *«Descender a lo real, para la razón, es descender a la opacidad». Esta propuesta ¿no puede entenderse, también, como una interpretación?*

JS: Sin duda. Esa frase la había yo escrito para recordar, tras muchos otros, que los jacobinos, hombres de principios, habían chocado con la resistencia de los hechos, con la inercia de los comportamientos tradicionales. El ejemplo típico es el intento de articular el tiempo de otra manera, de instaurar un «calendario republicano». Los estudios de Bronislaw Baczko aportan toda la información deseable sobre esta historia y extraen de ella una lección. Entonces: lo que se puede decir del pasaje de los principios a

la acción política vale también para el pasaje de los modelos interpretativos a los objetos sometidos a la interpretación. Y lo mismo que lo real es sólo movilizable en parte por los principios, los objetos a interpretar (los *interpretanda,* como los denomino) son sólo parcialmente elucidables por los procedimientos interpretativos. La interpretación y la comprensión no deben proponerse la absorción de su objeto. Al contrario, ponen a prueba su resistencia. Deben, llegado el caso, reconocer un resto, un residuo, que el discurso interpretativo no ha podido alcanzar ni esclarecer. Es, sin duda, la tarea de la moderna hermenéutica, después de haber puesto a trabajar los útiles interpretativos disponibles, interrogarse sobre lo que ha permanecido ininterpretado, y, sin querer necesariamente forzar el acceso, tomarlo en consideración en una reflexión que habrá renunciado a todo orgullo y a toda pretensión de saber más. Usted ve que denomino hermenéutica no al acto interpretativo en sí, sino a la reflexión y al proyecto que, habiendo puesto en juego toda suerte de actos interpretativos, perciben sus límites. La hermenéutica es lo que toma en cuenta lo interpretable y su resto. Se enfrenta a la opacidad, sin complacerse en ella pero desconfiando siempre de una forzada transparencia. Acepta que el resto tenga un sentido en tanto resto y no en la inminencia de una reducción a un sistema interpretativo que hubiera perfeccionado sus capacidades de inclusión. Es una opción antitotalitaria. Los totalitarismos políticos se suelen aliar a los totalitarismos interpretativos.

JB: *Se le ha visto practicar análisis literarios muy técnicos y, en el otro extremo, hacer historia de las ideas...*

JS: ¿Por qué estos dos términos serían incompatibles? Ciertamente, es difícil conjugarlos en un mismo trabajo. Pero esto no es ni debería ser imposible. El análisis que usted impulsa se queda atrapado en las redes sincrónicas del texto, pero ello no impide considerar los problemas históricos, diacrónicos. La dificultad es de orden técnico. Cuando se concede toda la atención a la lectura de una página, aunque sea a título preliminar, quedará poco tiempo para pasar a un desarrollo histórico, y viceversa. Tengo la esperanza de escribir una obra en que unos análisis textuales muy minuciosos alternen con capítulos de historia semántica, con itinerarios y cuadros de historia de las ideas. Estoy persuadido de que lo percibido en las redes de la sintaxis, el léxico, el ritmo, la prosodia, la fonética, etc., constituye una forma del pensamiento. Se halla en dichas redes algo para entender mejor las unidades situadas a otros niveles: doctrinas explícitas, sentimientos desarrollados, etc. En Rousseau, me pareció posible mostrar que existía una relación de homología entre el ritmo ternario que marcaban ciertas frases y una visión de la historia (provocación-respuesta-consecuencia no dominada). En Diderot, el empleo del quiasmo como «figura de palabras»

contraseña un pensamiento de la inversión. Estas relaciones me parecen tanto más importantes cuanto resultan lo único que puede quedar, con nuestra colaboración activa, de lo que se creía ingenuamente atrapar como la «verdad» de un texto, el sentimiento «auténtico» de un escritor. Cuando se renuncia a una esencia ilusoria a cambio de una relación constatable, nada se pierde en el cambio. Ocurre lo mismo en cuanto a la historia. Sólo hay sentido en la historia si, una vez reunida la mayor cantidad posible de evidencias documentales, nos ocupamos de narrarla. Para ello, hay que establecer unas figuras de cambio, estableciendo también relaciones diferenciales entre relevos y emblemas sucesivos, sin perder de vista que podría contarse otra historia, mediante otros relevos y otros emblemas. Esta posibilidad de otra historia no quiere decir que no hay verdad en la historia, sino que la verdad se sitúa en la relación entre las diversas historias posibles, siempre que el respeto de los conjuntos documentales sea irreprochable.

JB: *¿Cómo acuerda usted su interés por la medicina y su gusto por la literatura? ¿Por qué este singular matrimonio de ambas disciplinas?*

JS: Permítame, a tal respecto, hacer algunas precisiones biográficas. Primero obtuve en la universidad de Ginebra mi licenciatura en letras. Luego emprendí estudios de medicina, que realicé entre 1942 y 1949, mientras era asistente de literatura francesa junto a Marcel Raymond. Mis años de médico interno y psiquiatra fueron interrumpidos por una temporada en la Universidad John Hopkins, en Baltimore, donde, junto a la enseñanza de la literatura, asistía a las sesiones clínicas de los sábados por la mañana y a los seminarios de historia de la medicina de Temkin y Edelstein. Mis proyectos reunían la historia literaria, la historia del pensamiento médico y los problemas contemplados por la psiquiatría contemporánea. El único denominador común posible era la filosofía, más exactamente la antropología general. A partir de una primera interrogación, dirigida a la máscara y a las actitudes acusatorias dirigidas contra el «mundo enmascarado», análisis literarios y búsquedas guiadas por el saber científico o sobre el lenguaje mismo de la ciencia, podían complementarse. No era un matrimonio forzado. Siempre soñé con una historia de las ideas sin fronteras. Un tema como la melancolía, siguiendo a Panofsky y Saxl, me llevaba necesariamente de la medicina a la historia social, del arte a la teoría literaria, por una serie de relevos desprovistos de cualquier arbitrariedad. Este entretejido, sobre documentos exactamente verificados, me pareció prometedor en descubrimientos, aunque más no fuera por la puesta en contacto de fenómenos conocidos en estado de aislamiento, es decir parcialmente desconocidos.

Pude hacer, entonces, el aprendizaje de las condiciones objetivas del conocimiento científico. Entreví las disciplinas experimentales. Vi que me podía apoyar en sus resultados, siempre que se los considerase provisorios.

Aprendí la resistencia tenaz que los hechos oponen a nuestras construcciones teóricas, y sé por medio de qué astucias se puede conseguir su concordancia. Mi aprendizaje de psiquiatra me hizo constatar aquello que era accesible, biológicamente, del ser humano y lo que, por el contrario, en sus actos de relación, no se deja reducir a un sistema de objetos naturales.

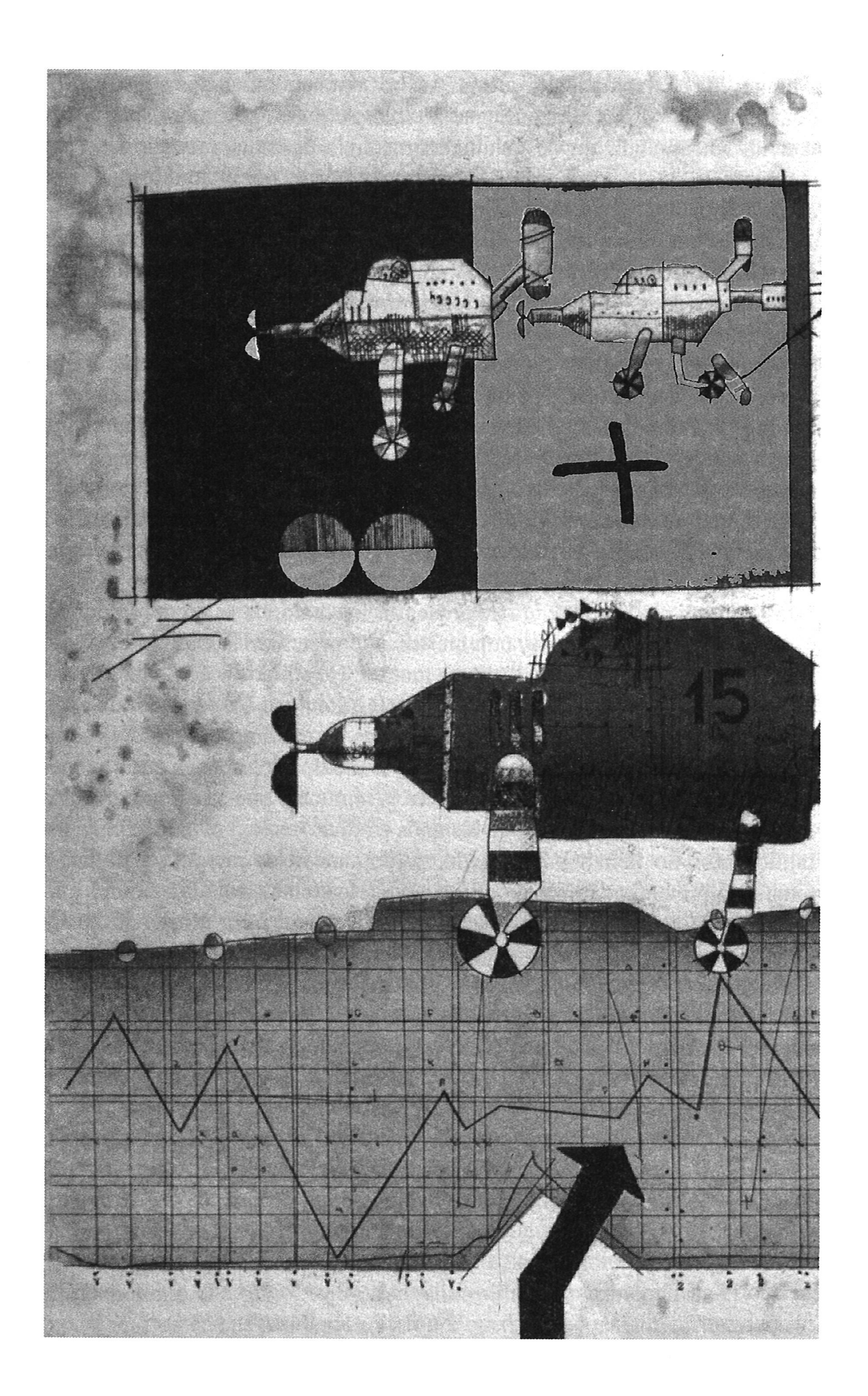
Precisaré un punto que, sin duda por mi culpa, ha quedado borroso en la imagen que se hace de mí. Es en los prolongamientos y laterales de mi trabajo clínico de psiquiatra donde tomé conocimiento del psicoanálisis, por lecturas, reuniones de trabajo, estudio de casos, etc. Pero no soy psicoanalista, nunca hice análisis didáctico, ni jamás sometí a mis pacientes a una psicoterapia freudiana. En lo sucesivo, la cuestión «práctica» no se plantea, ya que abandoné la medicina en 1958. Parece inútil decirle que siento horror por el *bricolage psy,* totalmente irresponsable, que podría reemplazarse por juegos de sociedad más abiertamente mortíferos.

JB: *Usted ha mencionado diversos proyectos. ¿Van en el mismo sentido que sus publicaciones precedentes? ¿Renovará Starobinski la imagen que sus lectores se han hecho de él?*

JS: En gran medida, se trata de proseguir los diálogos ya comprometidos. Con Diderot, con Rousseau, con ciertos intérpretes de Rousseau, incluido Paul de Man, presente más allá de su muerte. He editado y comentado, para la Pléiade, el *Ensayo sobre el origen de las lenguas.* La serie de los estudios sobre la melancolía, a partir de mi tesis de medicina, espera ser completada, revisada, organizada, en vista de uno o dos volúmenes que son más que misceláneas. Lo nuevo del caso será la reunión y puesta a punto de unos textos publicados en el curso de los años en diversos lugares, de los que los bibliógrafos no tienen información. ¿Adoptaré otros métodos para otros tema? No pretendo cambiarme. En cuanto a los temas, son de una multiplicidad vertiginosa, si los considero simultáneamente. El vértigo responde tanto a sus parecidos como a sus diferencias. La sola consideración de las sensaciones corporales, de Safo a Samuel Beckett, da para mucho. Las «órdenes del día» por su parte, no proponen un breve programa. El día y el cuerpo no dejan de ser afines. Valéry los consideraba conjuntamente como «dos grandes potencias».

Jacques Bonnet

Traducción: Blas Matamoro


15

Visión de Cataluña en la literatura española

Cataluña en el siglo XVII: la más tradicionalista

A finales del siglo XVI Cataluña fue vista con creciente admiración por los escritores castellanos. Castilla, desconectada del proceso de modernización emprendido en el resto de Europa, se encontraba en plena revitalización de los valores feudales: honor, militarismo, dogmatismo religioso, menosprecio del espíritu mercantilista. Desde esta óptica tradicionalista, Cataluña se convirtió en compendio de los valores de la sociedad del Antiguo Régimen. Los numerosos elementos premodernos, burgueses y capitalistas que estaban presentes en la sociedad catalana medieval fueron olvidados y sustituidos por unos clichés en los que los catalanes aparecían como los más nobles y leales, los más firmes en la defensa de sus fueros y privilegios medievales. Estos tópicos se personificaron en la figura del bandolero honrado.

A la creación de esta imagen contribuyeron diversos factores sociológicos. Cataluña, marginada de la política imperial castellana, era conocida sobre todo como ruta de los viajeros que desde diversos puntos de la península se embarcaban en Barcelona hacia Italia. Lope de Vega, en *El laurel de Apolo,* considera a Barcelona como «la puerta de España»; y en *El casamiento en la muerte* la califica de «frontera ilustre de Italia». Para Gracián, en *El Criticón,* es una «escala de Italia». Así pues, la mayoría de los que iban a Cataluña obtenían de ella un conocimiento puntual, superficial y limitado a la ruta que llevaba a Barcelona, en la que destacaba el santuario de Montserrat.

El bandolero honrado

Existía otro componente muy atractivo desde el punto de vista literario: el bandolerismo, fenómeno casi exclusivo de Cataluña dentro de la Corona española. Como sucedería con el bandolerismo andaluz del siglo XIX, las

aventuras de los proscritos aparecían revestidas de una aureola romántica que la novela y el teatro castellanos del barroco no podían dejar de aprovechar. Esta aureola romántica se manifiesta sobre todo en la caracterización del capitán de los bandoleros. Es un caballero que se ha visto obligado a dedicarse al bandolerismo para vengar una ofensa. El capitán comete delitos, pero respeta las reglas del código caballeresco: no se muestra codicioso ni cruel; trata con respeto a las mujeres, los clérigos y los débiles; cumple su palabra; es valiente y educado. En cambio, los hombres de su cuadrilla, de origen plebeyo, están dominados por las bajas pasiones. Los escritores subrayarán este contraste para explicitar la contradicción entre el ser y el hacer, entre el linaje y el comportamiento, ya que en la época se creía firmemente que la personalidad era fruto de la «sangre». El ambiente y la educación la reforzaban, pero no podían modificarla o contradecirla. El bandolero de origen noble «era» esencialmente un caballero, aunque accidentalmente «hiciera» de bandolero. Por eso era susceptible de volver a adecuar su comportamiento a su linaje. La redención del bandolero aparece como una posibilidad de fácil realización.

La imagen global de los catalanes se vio afectada por el fenómeno del bandolerismo. Catalán y bandolero se convirtieron en palabras casi sinónimas. Así, Quevedo utiliza en un poema el sintagma «rostro barcelonés», que sólo es comprensible si entendemos «barcelonés» como equivalente a «bandolero». Y Lope utiliza en una de sus comedias la expresión «duro como un catalán».

De acuerdo con las ideas de la época, a cada país le correspondía un temperamento, una manera de ser. El filólogo Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), dice: «Las costumbres van con la naturaleza del lugar, que varios países, varias maneras de hombres producen». A los catalanes los califica de «arriscados y montaraces», relacionando así su supuesta valentía innata con la fragosidad del territorio. El escritor catalán Francesc Gilabert lo expresa claramente en sus *Discursos sobre la calidad del Principado de Cataluña* (1616):

> Siendo este territorio de Cataluña montuoso y áspero, de necesidad ha de producir los hombres fuertes; si fuertes, animosos; si animosos, atrevidos; si atrevidos, valientes; si valientes, celosos de reputación y honra.

El encadenamiento silogístico lleva a Gilabert a justificar el bandolerismo catalán, que sería la manifestación más radical del carácter nacional. Estaría motivado por el afán de defender el honor y no por la codicia: «Aunque han hecho muchos y crecidos robos, ninguno de ellos se ha retirado para gozarlos, lo que da clara prueba que no robó por codicia».

Visiones literarias del bandolero catalán

Cervantes es uno de los autores que trata de Cataluña con más admiración, aunque sin originalidad. En su primera novela, *La Galatea* (1585), ya aparece una cuadrilla de bandoleros catalanes, dirigida por un «cortés caballero». Cuando los bandidos quieren robar a un viajero, el capitán actúa de acuerdo con su linaje: «... y como en fin era caballero, no quiso que delante de sus ojos agravio alguno a Timbrio se hiciese». Después, en *Las dos doncellas,* incluida en las *Novelas ejemplares* (1613), vuelve a narrar una escena parecida, aunque esta vez no aparecen directamente los bandoleros, sino tan sólo un grupo de viajeros que han sido asaltados por ellos. En el entremés *La cueva de Salamanca* (1615), un personaje comenta que lo asaltó una cuadrilla de Perot Roca Guinarda, pero «porque él estaba ausente, que, a estar allí, no consintiera que se me hiciese agravio, porque es cortés y comedido, y además limosnero». Esta breve caracterización encaja perfectamente con la más extensa que aparece en el *Quijote.* Perot se muestra duro, hasta cruel con sus hombres, pero cortés con don Quijote y Sancho. Cervantes resalta la contradicción entre su carácter noble y sus actuaciones delictivas por boca del propio Perot: «Yo, de mi natural, soy compasivo y bien intencionado, pero (...) el querer vengarme de un agravio que se me hizo, así da con todas mis buena inclinaciones en tierra». En la última novela cervantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), se resumen los tópicos referentes a los catalanes: «Los corteses catalanes, gente enojada, terrible, y pacífica, suave; gente que con facilidad da la vida por la honra».

Mateo Alemán, en *Guzmán de Alfarache* (1599), nos ofrece una visión distinta de Cataluña. Obvia el tema del bandolerismo y se fija en el ambiente mercantil de Barcelona, que compara con el del reino de Castilla. Observa que en la ciudad condal había seriedad en los tratos mercantiles y control por parte de los gremios. En Castilla, en cambio, abundan las quiebras fraudulentas de negociantes que «quedan más bien puestos y ricos que lo estaban antes».

En la extensa producción literaria de Lope de Vega no faltan referencias a Cataluña, en las que acentúa la imagen caballeresca de los catalanes en general y de los bandoleros en especial. Presenta a los catalanes como españoles, sin más precisiones. Su valentía y su intransigente defensa del honor quedan integradas dentro de un marco más amplio, el de las cualidades de los españoles. De esta manera, los catalanes serían los más españoles, los que más y mejor manifestarían el carácter nacional español. Esta superficial caracterización va acompañada de un muy escaso color local catalán en sus comedias ambientadas en Cataluña, como *Los Ponces de Barcelona, La próspera fortuna de Bernardo de Cabrera, El valeroso catalán, El ejemplo*

de casadas, La reina doña María, etc. Directamente relacionadas con el bandolerismo tenemos *Antonio Roca o la muerte más venturosa* y *La orden de Redención, y Virgen de los Remedios.* La primera está basada en las aventuras del famoso bandolero, del que Lope traza una semblanza mucho más mitificadora que Cervantes. Roca actúa siempre como un caballero, y su muerte en el patíbulo es distorsionada por Lope para darle un sentido honorable. Como indica el título, Roca muere de manera «venturosa», ya que antes de ser ajusticiado fallece de muerte natural en medio de sinceras pruebas de arrepentimiento. Se justifica así que el «malo» en el fondo fuera bueno, tal como correspondía a su nobleza.

La ideología nobiliaria de Lope se manifiesta con más fuerza en la comedia de intención moralizante *La orden de Redención, y Virgen de los Remedios.* Esta obra se basa en la conversión del bandolero Pere Armengol, tema que Tirso trata también en su novela *El bandolero.* En una de sus escenas se hace patente el noble comportamiento de Armengol, cuando, tras robar a un mercader, da parte del dinero a un peregrino devoto de la Virgen. Se anticipa así la súbita transformación del bandolero en santo, lo que sólo en la superficie podía resultar chocante, ya que en el fondo se trataba de dos formas de vida con un mismo origen: la bondad innata, la nobleza inherente al linaje aristocrático.

Tirso de Molina es, sin duda, el escritor del XVII que más atención dedica a Cataluña, que demuestra conocer bien debido a su cargo de cronista de la Orden de la Merced, que tenía en Barcelona su archivo y su casa madre. De entre sus obras teatrales ambientadas en el Principado, algunas, como *El amor y la amistad,* apenas tienen color local. En otras aparecen, sin embargo, numerosas referencias a hechos y costumbres catalanas. En ellas reproduce fielmente los tópicos sobre el carácter catalán. Así ocurre en su novela *El bandolero,* basada en la vida de Pere Armengol: «Ninguna nación más conservadora de las amistades, ninguna más difícil en soldar sus quiebras: allí nació la venganza y de allí se desterró la reconciliación». Estos rasgos se dan de manera especial entre los nobles. Pere Armengol aparece así como un caso emblemático de «ofendido generoso».

Francisco de Quevedo rompe con esta visión tópica, pero globalmente positiva, y siempre que se refiere a Cataluña lo hace desde un punto de vista negativo. Ya en *El buscón* (1626) encontramos un personaje catalán descrito con trazos caricaturescos: es avaro y cobarde. Esta animadversión culmina en *La rebelión de Barcelona no es por el huevo ni por el fuero* (1642). Se trata de un libelo venenoso, escrito en plena Guerra dels Segadors, en el que los catalanes aparecen como traidores a su rey, infieles a la religión, ladrones, mentirosos, etc. Habla también de los bandoleros, pero sin ninguna idealización, presentándolos como «delincuentes de la Lenguadoca», es

decir, como extranjeros. Los fueros catalanes le parecen abusivos, ya que impiden que el rey pueda gobernar. Y concluye con un panorama caótico de Cataluña: «Esta gente, de natural tan contagiosa; esta provincia, apestada con esta gente; este laberinto de privilegios, este caos de fueros, que llaman condado...». En una de sus últimas cartas afirma: «En tanto que en Cataluña quedare algún solo catalán, y piedras en los campos desiertos, hemos de tener enemigo y guerra». El patrioterismo quevedesco era incompatible con cualquier discrepancia que cuestionara su monolítica visión de España.

Calderón de la Barca conocía bien Cataluña por haber estado en ella como soldado del ejército que luchó contra los rebeldes catalanes. Esto no le dejó sentimientos anticatalanes, más bien al contrario. Varias comedias suyas están ambientadas en Cataluña, como *Lances de amor y fortuna* o *Gustos y disgustos no son más que imaginación,* pero tienen escaso color local. Más interés merece *El pintor de su deshonra,* una de sus típicas tragedias de celos. Juan Roca, su protagonista, es un caballero catalán que mata a su esposa y al amante de ésta para vengar su honor. No resulta casual que Calderón haya escogido para este papel a un representante de «tan belicosa nación y tan celosa».

Baltasar Gracián mantuvo una relación bastante estrecha con Cataluña, ya que estuvo en Tarragona como director del seminario jesuita y después intervino en la guerra como capellán del ejército real que luchaba contra la rebelión catalana. Este conocimiento directo del país no redundó, sin embargo, en una visión original o profunda de la realidad catalana. En *El criticón* (1651) aparecen diversas referencias a los catalanes, pero siempre se sitúan dentro del marco de los tópicos: feroces, avariciosos, vengativos.

Francisco de Rojas Zorrilla escribió, en colaboración con Coello y Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona,* basada en la vida de Joan Sala, el famoso Serrallonga, aunque de manera muy libre. El bandolero, que en realidad era un campesino, es convertido en noble, para que así su comportamiento también fuera noble: impide que sus hombres roben un carro con dinero de la Hacienda real y tiene una muerte ejemplar.

Cerramos este resumido catálogo de referencias a Cataluña con la descripción que el escritor portugués Francisco Manuel de Melo nos ofrece en su *Guerra de Cataluña* (1645), obra histórica que narra la primera parte de la Guerra dels Segadors. Su definición de los catalanes es breve, pero sistemática, y resume las opiniones dominantes en la época:

> Son los catalanes hombres de durísimo natural (...) en las injurias muestran gran sentimiento, y por eso son inclinados a venganza; estiman mucho su honor y su palabra, no menos su exención, por lo que entre las más naciones de España son amantes de su libertad.

Cataluña en el siglo XVIII: la más progresista

En el siglo XVII, Cataluña, tanto por la cuestión del bandolerismo como por la larga Guerra dels Segadors, parecía condenada a ser un país de «vendettas» y rebeliones permanentes. Pero esta imagen resultó ser un espejismo que se desvaneció rápidamente a mediados del siglo XVIII, cuando el Principado se modernizó, se industrializó y se renovó en muy poco tiempo. El proceso fue tan profundo que ni tan sólo se vio frenado por la Guerra de Sucesión (1705-1714). Sin embargo, esta renovación apenas fue percibida desde Castilla, o más concretamente, desde la decadente literatura española del período. Sólo a finales de siglo los intelectuales ilustrados castellanos comienzan a darse cuenta de que Cataluña es bien distinta de aquel país de bandoleros y venganzas. Y, sin solución de continuidad, la anterior admiración hacia la Cataluña depositaria de las más rancias tradiciones del Antiguo Régimen es sustituida por la veneración, y hasta la envidia, hacia un país próspero, activo, moderno, emprendedor. De esta manera, el país que en el siglo anterior había sido el modelo de la ideología nobiliaria, ahora se convierte en el modelo de la ideología ilustrada.

El carácter catalán ya no se define por la ferocidad, sino por el amor al trabajo. Al esfumarse el tópico de la fiereza catalana y su correlato, el bandolerismo, se perdió la aureola romántica que tanto juego había dado a los novelistas y dramaturgos castellanos. De ahí que las referencias a Cataluña en la literatura castellana del XVIII sean más sociológicas que propiamente literarias.

Para Francisco Mariano Nifo, un publicista de amplia audiencia en su época, la prosperidad catalana es el ejemplo que hay que seguir: «Si en España fueran todos catalanes para la acción, serían todos agentes provechosos de la riqueza y aumentos del Estado».

En su largo recorrido por España, Antonio Ponz visitó Cataluña, y en su descripción de Barcelona destaca un detalle curioso: el aprovechamiento de los excrementos para abonar el campo. Esta costumbre, insólita en el resto de España, le parece a Ponz emblemática del espíritu productivo de los catalanes.

José Cadalso, en sus *Cartas marruecas* (1789), recoge las ideas más corrientes sobre los catalanes, a los que define por su laboriosidad y su espíritu mercantil, que les ha valido el sobrenombre de «los holandeses de España». Señala, sin embargo, que son poco sociables e interesados en exceso, «únicamente dedicados a su propia ganancia e interés», caracterización que persistirá hasta nuestros días fuera de Cataluña. Cadalso alaba su mercantilismo como virtud pública, como actitud socialmente rentable, pero se lo achaca como vicio en el ámbito privado. La austeridad derivada

del espíritu acumulador y competitivo del capitalismo chocaba así con la ostentación y el derroche propios de la mentalidad nobiliaria, que había calado hondo en el resto de España.

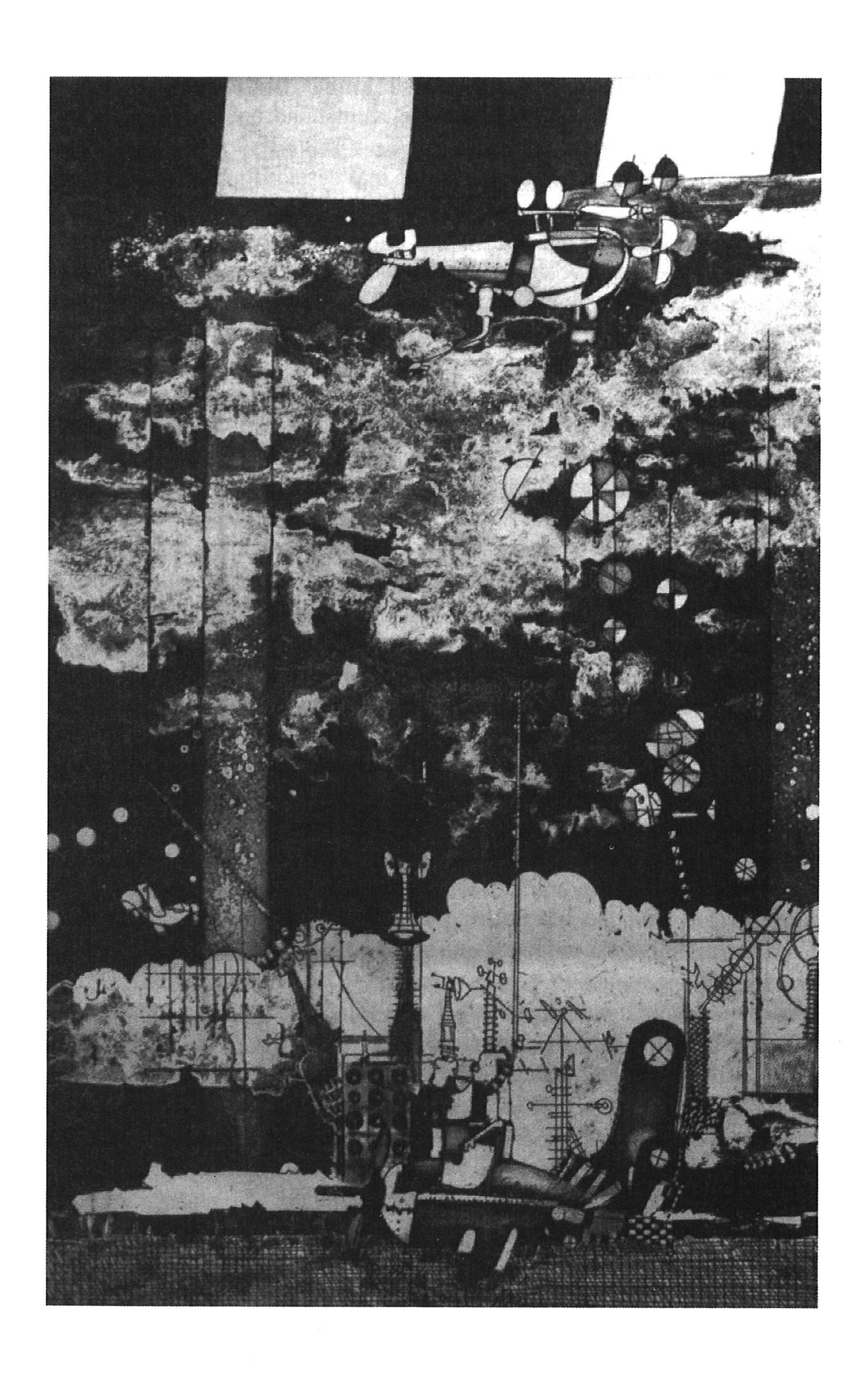
Jovellanos, nuestro intelectual ilustrado más destacado, habla de Cataluña en diversas ocasiones. En uno de sus ensayos, *Discurso sobre los medios de promover la felicidad de Asturias* (1781), propone que los asturianos comercialicen el pescado de sus costas, en vez de venderlo a los catalanes, que lo salan y después lo venden por toda España, incluso a los asturianos. Esta habilidad comercial es para Jovellanos ejemplo de que «una provincia puede suplir por medio del comercio a la falta de producciones naturales». La admiración por Cataluña se manifiesta también en los diarios del escritor, que elogia el cuidadoso aprovechamiento de las tierras cultivadas y de los bosques.

Una visión objetiva y oficial de Cataluña a finales del XVIII nos la proporciona el magistrado Francisco Zamora, en su *Diario de los viajes hechos en Cataluña.* Se trata de un informe de gran valor documental, en el que se certifica que la fama de trabajadores que tenían los catalanes era bien merecida: tanto en el campo como en la ciudad se trabajaba de sol a sol, y todos llevaban una vida austera y nada ostentosa.

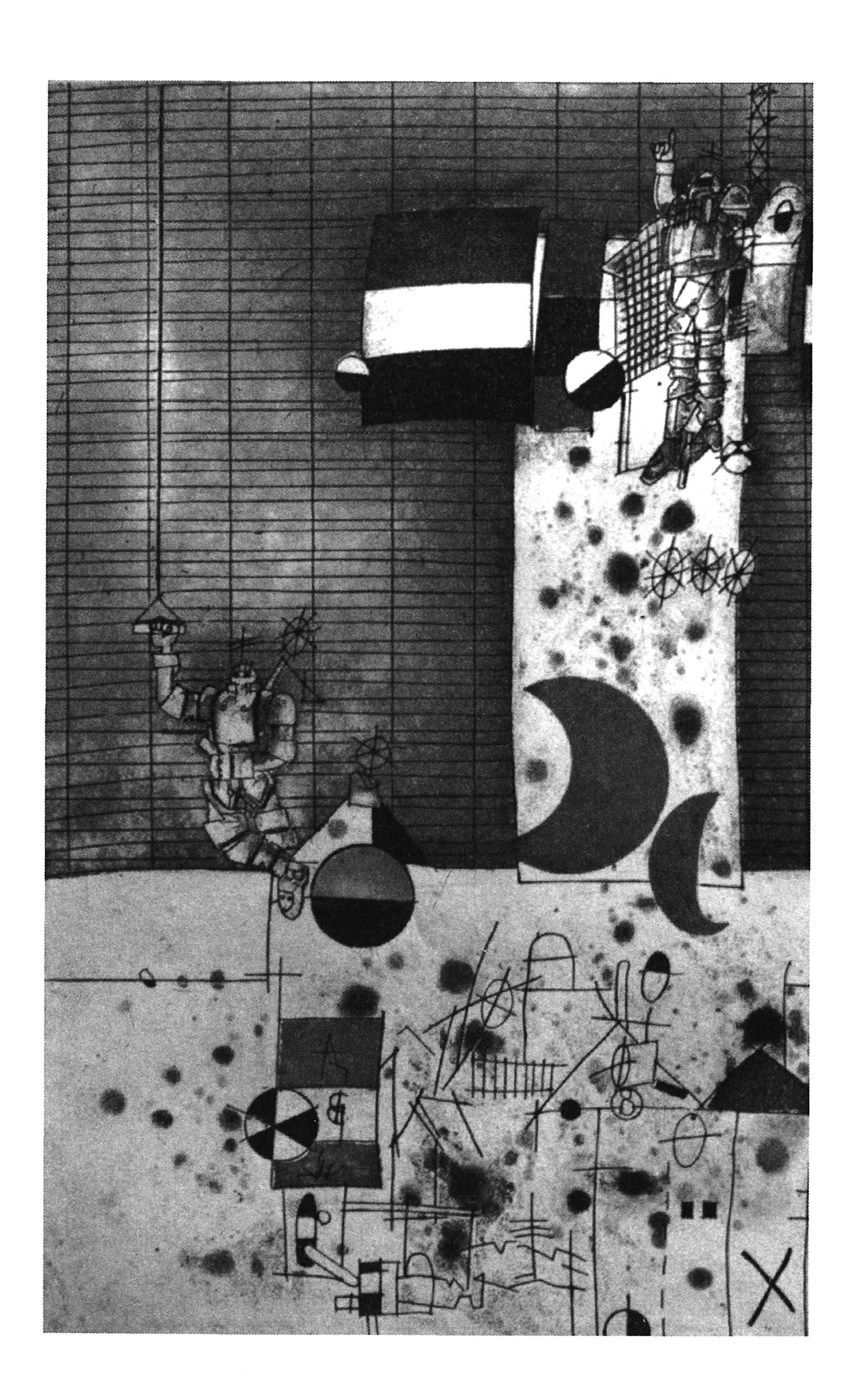
Como colofón de estas visiones de Cataluña tiene especial interés la de Leandro Fernández de Moratín, que pasó varias estancias en Barcelona (1787, 1814-1817, 1820-1821). Su correspondencia nos permite estudiar sus impresiones sobre la realidad social catalana. Cuando llega a la ciudad condal, arrastra consigo una serie de prejuicios sobre la lengua catalana: «¿Cómo sufriré el canino aullido de las catalanas?» Años después, en 1814, se instala en la ciudad y empieza a aprender el catalán. Dos años más tarde ya se proclama firme admirador de Barcelona: «Mi resolución es la de no moverme de aquí, no trocar este pueblo por otro ninguno de España». Cuando sus amigos le proponen que vuelva a la capital, replica: «Aquí me estoy y aquí me estaré». Y en noviembre de 1820 dice: «Estos feroces catalaunos me admiran y dicen que soy "mes català quels catalans mateixos", y Dios sabe lo que hay en el asunto».

El escritor madrileño había llegado al Principado con la mente llena de tópicos, y poco a poco, casi sin darse cuenta, se fue integrando en la sociedad barcelonesa, llegando a ser considerado «mes català que els catalans mateixos». Es un buen ejemplo de cómo el contacto y la convivencia unen a las personas, por encima de lo tópicos y los prejuicios.

Joan Estruch Tobella



CALLEJERO



Carta de París

Claude Roy (1915-1997)

Este invierno se nos fue Claude Roy. En varias necrologías publicadas en la prensa parisiense se le describe como a un hombre fuerte y rústico, con una estampa de boxeador o de aventurero que parece evocar la figura de un Hemingway. Nada más ajeno a la verdad o, en todo caso, a mi recuerdo. Alguna vez lo vi en los corredores de Gallimard, quizás uno de los tantos martes en que asistía a las reuniones del comité de lectura. Era un viejecito esbelto, frágil y amable que medía sus gestos y acompañaba, con un leve movimiento de la cabeza, las palabras de sus interlocutores. El mal con el que tuvo que luchar desde 1982 –un cáncer pulmonar del que nunca se repuso del todo–, probablemente le había restado corpulencia y vigor en los últimos años; pero no logró doblegar ni su creatividad ni su inteligencia ni su impresionante capacidad de trabajo. Ciertamente, Claude Roy escribe y publica, en el escaso tiempo que le queda, seis libros de poesía, una novela, tres ensayos críticos, dos libros de arte, varios textos de literatura infantil y los cinco deliciosos tomos de sus diarios que, reunidos bajo la denominación genérica de «bitácoras» (*livres de bord*), prolongan sus ensayos autobiográficos de los años sesenta y setenta. Bien decía Nietzsche que lo que no nos destruye nos hace más fuertes. Y es que pareciera que la obra de Claude Roy crece y se crece ante la enfermedad, para legarnos el testimonio final de un hombre que vivió apasionadamente su siglo y que lo hizo además con un raro sentido de la honradez intelectual, como un incansable *chercheur de vérités* siempre expuesto al error y al fracaso, pero no menos consciente de la íntima necesidad de su porfía.

Su historia comienza en el París de 1935. El joven Claude Orland, que deja la Angulema de su infancia y su adolescencia, llega a la capital para seguir la carrera de derecho. Pero su vocación es otra y pronto le lleva a asociarse al grupo de estudiantes que, atraídos por la personalidad de Maurras, creen hallar, en la Acción Francesa, la síntesis de sus ambiciones literarias y políticas. La doctrina del «nacionalismo integral» domina así los artículos que publica, en ese entonces, en *l'Etudiant français,* el órgano de la extrema derecha universitaria. Muchos años más tarde, en el primer volumen de su autobiografía, *Moi je* (1969), Roy pinta un fresco implacable de

aquellos años de violentas esperanzas y allí plasma, entre otras cosas, uno de los retratos más descarnados y aterradores de sus protagonistas: Maurras, Maulnier y Brasillach. La ruptura vendrá con la guerra en 1940. Roy sale milagrosamente ileso de un tanque en llamas y escapa luego de la prisión militar para unirse a la resistencia. En la clandestinidad, al calor de la lucha contra el nazismo, se tejen los vínculos que lo acercan a Eluard, a Aragon y a Elsa Triolet. Como otros intelectuales de su generación, se adhiere en plena guerra al partido comunista, convencido de la necesidad de un frente común contra Hitler. Este nuevo compromiso marca decisivamente sus inicios en el periodismo, primero como corresponsal de guerra en Alemania para el *Combat* de Camus y, después, en las páginas del viejo *Libération* donde escribe sobre la vida del partido y sobre los países del socialismo real. Pero Roy no deja de ser un espíritu inquieto que no se rinde a la evidencia del materialismo dialéctico y quiere ver siempre más allá. Sus viajes por los Estados Unidos y por China, las realidades atroces de la Guerra de Corea y, sobre todo, la tragedia húngara de 1956 lo conducen a romper definitivamente con el partido comunista. Su gesto señala un hito esencial en el pensamiento francés de la época, ya que, adelantándose en el tiempo, proclama la existencia de una empatía profunda entre los nazis y los bolcheviques, los adversarios fraternos unidos por la corriente secreta de eso que Roy llama entonces «la fascinación de los violentos por los violentos».

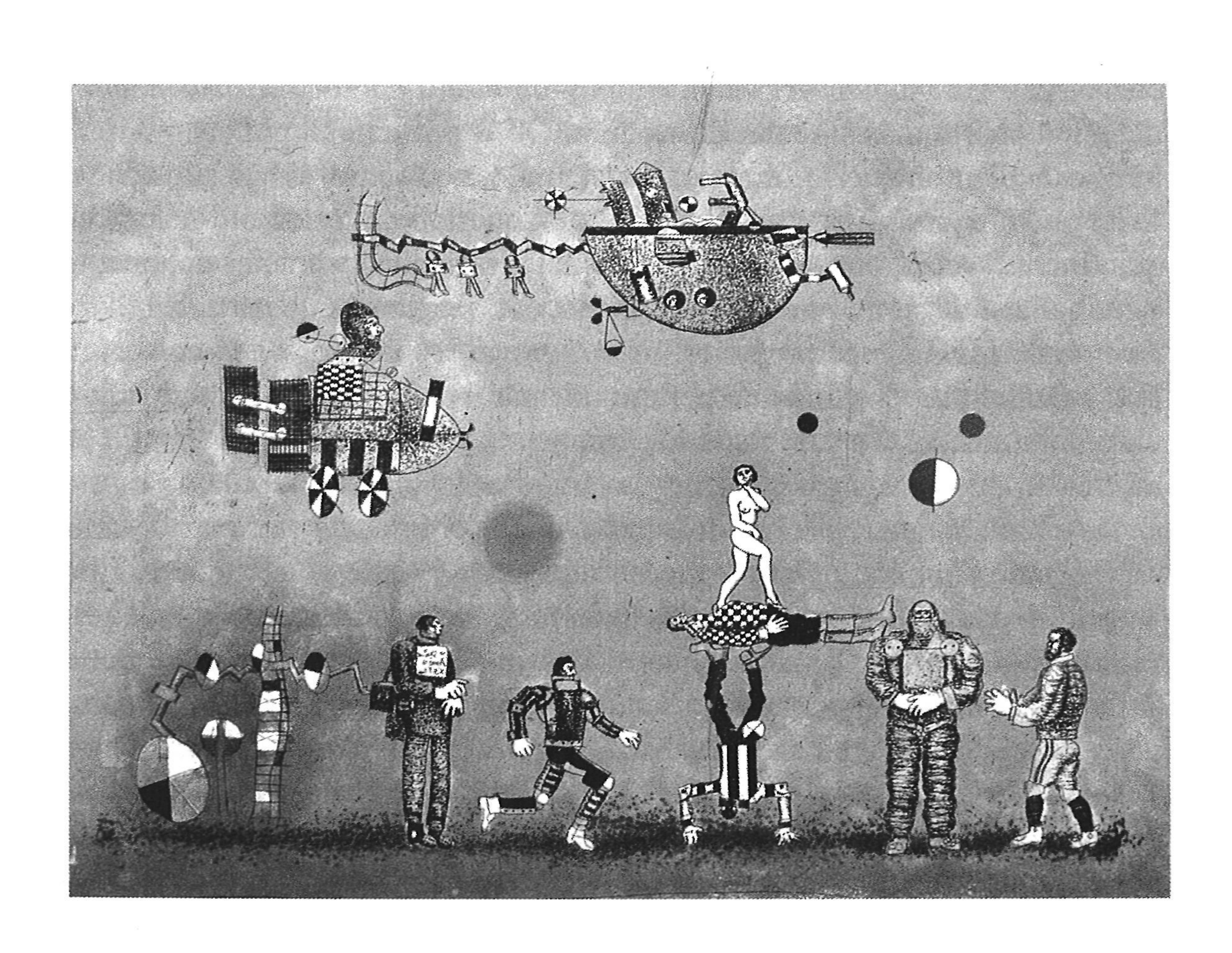
Sabemos que el desencanto no da derecho a la verdad, pero, a veces, al menos impide que se cometan los mismos errores. En los años sesenta, cuando la joven *intelligentzia* francesa coquetea con la Revolución Cultural, Claude Roy, que mucho admiró la China de Mao, es uno de los primeros en denunciar los horrores del maoísmo, como lo hará más tarde con los crímenes de Pol Pot. La valentía de sus posiciones políticas, destacada en casi todos los homenajes y necrologías, traduce la lucidez de una conciencia alerta que, aun en sus últimos años, no dejó de contemplar con suspicacia el clamor de los que hoy piden nuevas utopías. Pero, más que en la política, fue en la literatura y en el arte donde Roy quiso ver encarnado el sueño comunitario, ese «camino más corto que va de un hombre a otro hombre», como escribió alguna vez. Su obra representa, en este sentido, un modelo de curiosidad y de apertura que, desgraciadamente, no tiene muchos cultores en la Francia actual. Y es que Roy no se puso límites: las tintas de Zao Wou-ki y los presocráticos, Nueva York y Tchekhov, el romanticismo y Wang Wei, la Italia de Stendhal y Flannery O'Connor son así algunas de las principales referencias de su vastísima galaxia, un universo sin fronteras que refleja a las claras el apetito rabelesiano de su creador. Los latinoamericanos le debemos, entre otros textos, un memorable

ensayo sobre Julio Cortázar, varias páginas sobre su amigo Octavio Paz y, si no me equivoco, una de las más hermosas semblanzas de Héctor Bianciotti. Dentro del ambiente cada vez más provinciano de este París de fin de siglo, en esta vieja ciudad que se acostumbró tanto a que la miraran los otros que ya no sabe mirar al mundo, la desaparición de Roy es una ventana que se cierra y que condena otras –muchas– perspectivas. «Si tuviera que buscar una palabra que me definiera –declaró en cierta ocasión– escogería *asombro*». Su obra fue, en efecto, un cálido y entusiasta lugar de encuentro para las literaturas y para las culturas más diversas, de Oriente a Occidente, y a cada una le prestó la misma atención solícita de su espíritu vivo, que nunca se resignó, como tantos de sus paisanos, a esa muerte interior: *être blasé*. Hace apenas unos años, un periodista lo describía aún, ante el quinto volumen de sus diarios, *Les rencontres des jours* (1993), como a un joven y efusivo escritor que acabara de publicar su primera novela. Quizá haya mucho de tópico en ese cariñoso retrato, pero lo cierto es que su última escritura diarística no lo desdice. Como la más antigua y como la de sus ensayos autobiográficos, es fruto de un ejercicio constante, fervoroso y sensible de la inteligencia, y de una imaginación vivaz que traza puentes y dibuja analogías en un diálogo insaciable con los otros y con el mundo.

Es difícil saber lo que sobrevivirá de su extensa bibliografía. Algunos consideran que sus libros de poemas, esas felices encrucijadas donde se encuentran Giraudoux, la poesía china y un cierto humor surrealista, contienen el aporte más singular de su obra. Otros se inclinan por sus escritos íntimos y piensan que sus diarios, por ejemplo, no son inferiores a los Gide. Creo que el lector puede adivinar que mi apuesta va a éstos últimos. Y es que, incluso en su poesía, Claude Roy deja traslucir el carácter netamente stendhaliano de su más profundo empeño, ése que no sólo le permite redactar uno de los mejores prefacios a *Le rouge et le noir* –el de la colección Folio de Gallimard–, sino que le lleva además a concebir la literatura como un espejo interior y secreto que los hombres pasean a través del tiempo. A mi ver, lo que su obra nos lega es un imponente y múltiple relato de este siglo, un relato que registra todo aquello que la crónica no es capaz de conservar, todo aquello que él mismo definió alguna vez con una cita de Elio Vittorini: «las mutaciones celulares de la historia en el marco de la vida privada». Con esta frágil materia que recogió en sus páginas día a día, entre sus amigos y sus viajes, entre sus lecturas y sus pasiones, Claude Roy compuso la obra de un gran memorialista: *Moi je* (1969), *Nous* (1972), *Somme Toute* (1976) y sus «bitácoras» de 1977 a 1995. Pero el hombre siempre se consideró, ante todo, un poeta y es en su poesía, en unos versos de 1982, donde hemos de hallar la imagen más fiel de su quehacer incesante que no

cedió ante la vejez ni ante la enfermedad: «Soy como aquél que ha terminado su jornada/ y piensa, sentado, con las manos sobre las rodillas,/ en las cosas que quiere hacer, y hará, a su debido tiempo/ si la fuente del tiempo le otorga aún unos días».

Gustavo Guerrero



Carta de la Argentina
La nostalgia

Amo a Europa. La amo con un amor tan intenso y tan desinteresado que ni siquiera espera ser correspondido. Han pasado ya más de veintiún años desde que emprendí el viaje iniciático, algo tardío, como al parecer han de ocurrir todas las cosas importantes en mi vida. Viaje iniciático de verdad, porque con él di la espalda a un pasado, a un territorio, a una historia. Creí dar la espalda, porque luego supe que nuestro pasado nunca puede borrarse, que en el mejor de los casos se lo puede reelaborar íntimamente. Pero bastó la actitud psicológica del que emprende un viaje sin regreso para que se convirtiera en lo que fue, una aventura decisiva. Por la misma razón los viajes anteriores no contaban, porque entonces había salido con pasaje de ida y vuelta.

Pasaron seis años desde mi salida en 1976 antes de que visitara mi país por primera vez, rencoroso como estaba por una situación política violenta e injusta, y sobre todo por el consenso que le prestaba gran parte de mis compatriotas complacientes, que negaban las gruesas evidencias de la realidad para que no se viera perturbada su buena conciencia.

A partir de aquella primera visita se inició un proceso interior paralelo aunque inverso al que experimento ahora, cuando he completado el viaje de regreso formalmente definitivo a mi país. En aquel entonces el pasado, la historia, el territorio, la memoria, ocuparon un espacio nuevo, poderoso, dentro de mí mismo y se convirtieron en guía de mis acciones. La memoria, reelaborando rigurosamente el pasado, lo transformó en una realidad apetecible, hizo de él un país que valía la pena habitar, instalado en la geografía de la niñez. El pasado, que emocionalmente negara en mi partida sin girar la cabeza, con la mirada al frente como Lot mientras el barco abandonaba con lentitud los muelles de Buenos Aires, volvía con un poder solapado y amoroso, y se adueñaba de mí fructíferamente, sin paralizarme sino empujándome a actuar. Fruto de la reelaboración de aquello que había dejado atrás es buena parte de las novelas y cuentos que escribí durante mi larga estancia en el extranjero, en las que vidas, caracteres, actitudes y paisajes de mi infancia se convirtieron en materia narrable.

Hoy la historia se repite aunque contada desde el reverso. El presente

europeo que en algún momento negué vuelve avasallante, convertido en pasado, y Europa me dice sin estridencias que nunca podrá olvidarla, más aún, que le pertenezco no menos que a la Argentina; me dice, sonriendo con la sabiduría de una vieja dama seductora, que el amor que siento no es una aventura pasajera, y que no soy el primer extranjero en cuya vida su presencia se instala definitivamente. Europa se ha instalado en mi vida real y en la de ficción, ya que –habría dicho «sorprendentemente» si no fuera porque ya conozco el mecanismo por experiencia propia– ahora que vivo en Argentina los escenarios y personajes de mis nuevos libros son europeos.

La historia se repite paralelamente aunque a la inversa. A partir de aquel primer retorno en 1982 los viajes a mi país se sucedieron regularmente, necesarios para recuperar el aliento y para engañar a la realidad con las fantasías del regreso. Hoy, ya de vuelta en la Argentina, mis viajes a Europa se suceden regular y frecuentemente porque la herida abierta de la nostalgia me exige que hurgue en ella. Paradoja extremada, repetición superlativa de la aventura de mis abuelos que lloraban en las largas tardes melancólicas de los domingos de Buenos Aires, con el mate en la mano, recordando la aldea adonde nunca más volverían. Comprendí sus sentimientos cuando empecé a compartirlos desde Europa, y cierro el círculo ahora cuando, desde el mismo sitio donde ellos, añoro lo mismo que ellos añoraban.

Sin embargo mi amor por Europa, amor de americano, es diferente al que los propios europeos pueden sentir por su tierra. Amor, el mío, sin los rencores por el vecino cercano con quien no he convivido y cuyos tics, por lo tanto, no me incomodan. Amor no por el terruño, por la patria chica, sino por el continente. Porque el rastro cultural que en una de sus bifurcaciones llegó hasta Buenos Aires y hasta mí a través de mis ancestros, lo encuentro no sólo en las rías de Betanzos y de Pontedeume sino al presenciar la *corsa al palio,* en la Piazza del Campo, de Siena; ante el laberinto de la catedral de Chartres; con los gatos de Torcello; ante la *Dama del Unicornio* en el museo de Cluny; y en los recintos arqueológicos de Delfos, Olimpia, Dion, donde los dioses protegen con su presencia a los viajeros sensibles que se dejan poseer sin prejuicios por el misterio, y en cuyos estadios aún resuenan los golpes de los kouros y el eco del vocerío de la concurrencia.

Un viajero del continente americano que como yo se había sentado en silencio en las gradas de Epidauro, se preguntaba perplejo por qué la tragedia de Sófocles que se representaba ante sus ojos lo emocionaba mucho más que los testimonios más evolucionados de las culturas indoamericanas. La respuesta es sencilla: por éstas sentía el aprecio intelectual del visitante extranjero respetuoso; por el teatro de Epidauro y por Sófocles experimentaba el apasionamiento del viajero que tras muchos años vuelve a casa siguiendo la huella de sus antepasados.

El rastro cultural y los ancestros. Durante gran parte de mi vida, a lo largo de mi niñez, de mi adolescencia, de mi juventud, de todos los días de formación hasta llegar a ser hombre, no supe a ciencia cierta lo que era eso. Mi historia se remontaba a un corto periodo de barrios de Buenos Aires, el vivido por mis padres y el que vivieron mis abuelos con la cabeza en otra parte. La cultura era la noticia de un país anunciada en 1810, fecha remota para el niño que aprendía sus primeras letras, pero era también lo que le contaban acerca de Europa. Se lo contaba el corazón de sus abuelos ancianos en el recuerdo, fijados en un continente emocional. Y se lo contaban sus maestros que desarrollaban con aplicación burocrática los programas de la escuela pública, gratuita y laica. Dentro de éstos, ordenados y racionales, se ocultaba no obstante la hidra de la contradicción que pugna en el alma del hijo del inmigrante, pues allí convivían tironeándose con esquizofrenia el chauvinismo nacionalista más trasnochado con el embobamiento provinciano por la cuna prestigiosa de la que todos proveníamos.

El mensaje emocional de mis abuelos y el pretendidamente racional de los programas escolares inficionaron mi sangre, como las de mis compañeros de aula, sin que nosotros, receptores ingenuos, tuviéramos consciencia de ello.

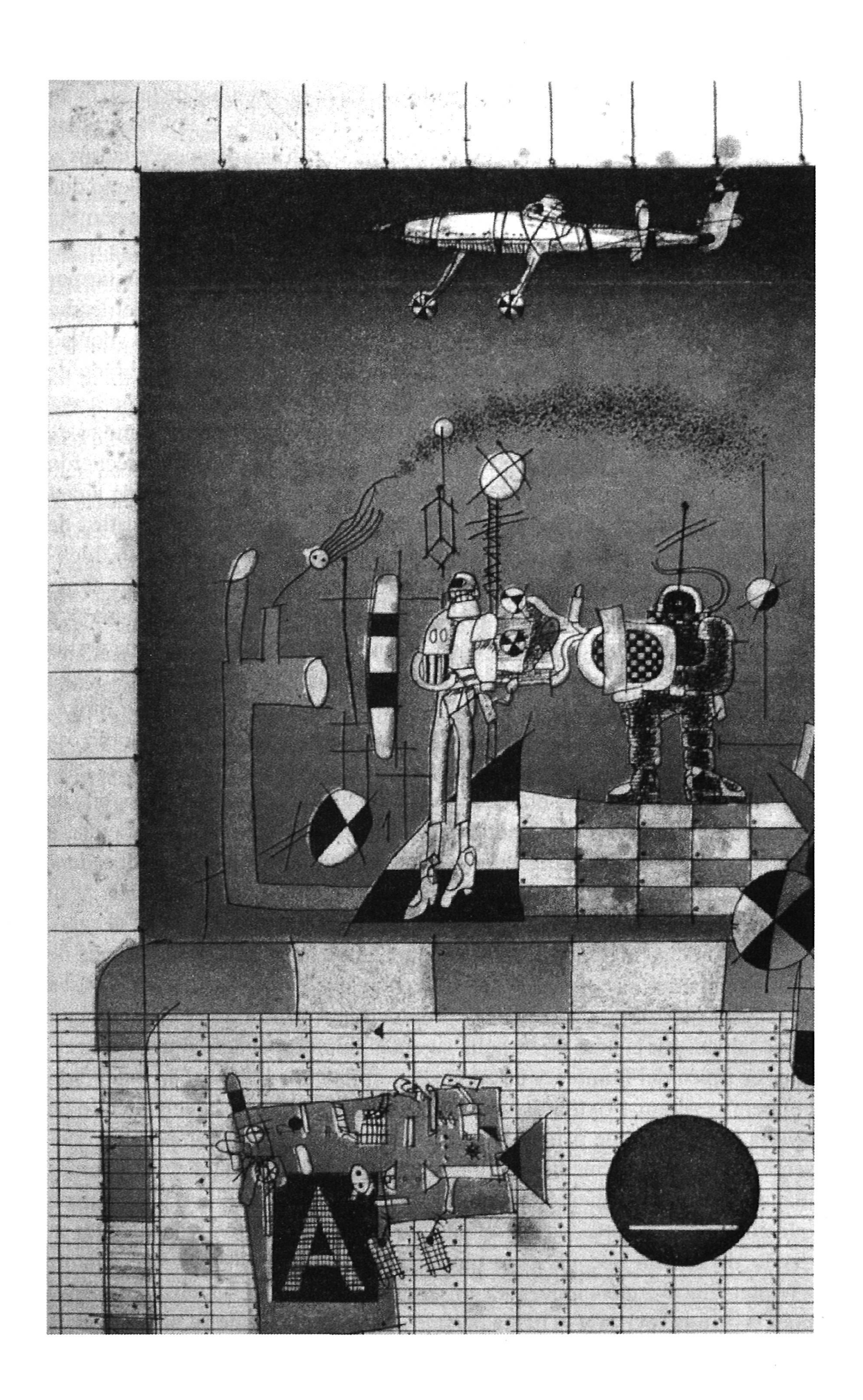
Lo advertí mucho después, cuando Europa dejó de ser una emoción ajena y un concepto sublimado, y reencontré el hilo auténtico del rastro cultural y los ancestros. Fue al poco tiempo de llegar a España, cuando por primera vez entré en territorio gallego y comprendí –una voz de la sangre que estaba ahogada en mi interior empezó a gritármelo– que, igual que el hijo pródigo, estaba volviendo a casa, y cuando solo, en San Francisco de Betanzos, sentí sin lugar a dudas que ese Fernán Pérez de Andrade «o Bóo», que allí descansaba ante mis ojos conmovidos, era mi primer abuelo.

Jorge Andrade

Carta desde Inglaterra
Los Tomlinson

Para llegar al hogar de Brenda y Charles Tomlinson se hace preciso cambiar de carretera cuatro veces en menos de veinte minutos, en un progresivo e inverosímil adelgazamiento de la ruta que encuentra su remate en una larga pista forestal limitada por gruesos muros de caliza. Atrás queda el estuario del río Severn y el nudo de puentes y autopistas que conectan Gales con Inglaterra, y atrás queda, asimismo, Wotton-under-Edge, un pueblo de casas coquetas y pendientes pronunciadas donde los Tomlinson recalan de tarde en tarde y que les sirve un poco de estación de paso en sus idas y venidas por el mundo. No muy lejos de la escuela, la pista se adentra en un valle abierto y luminoso y muy pronto rebasa las últimas granjas del pueblo, al tiempo que los pastos dan paso a terrenos reforestados y la ladera va ganando en inclinación y penumbra. Pasan cinco, diez minutos y, al cabo, al fondo del valle, el viajero avista una granja de paredes rojizas que domina la ladera opuesta, y a la que dirige el coche con alivio y progresiva impaciencia, hasta que descubre que tampoco ése será su destino. (Luego averiguará que en esa granja de colores vivos residió durante un tiempo Bruce Chatwin, y tratará de imaginar posibles conversaciones entre el poeta y el joven escritor de maneras distantes.) La pista traza un par de curvas antes de hundirse en el valle y allí se remansa ante dos *cottages* adosados de piedra color crema y diminutos ventanales que la hiedra no termina de ocultar. El viajero detiene el coche ante la verja y sale al aire con mirada expectante. Los *cottages,* que el poeta compró por nada a finales de los años cincuenta y que son en realidad antiguas dependencias de una *manor* o mansión cercana, flanquean un breve puente por el que discurre un regato de crecidas súbitas y violentas, como recuerda uno de los mejores poemas de su autor, «The Flood». Tras abrir tímidamente la verja, el viajero inspecciona una vez más los alrededores y piensa en silencio, con un punto de intriga: así que es esto.

Sí, es esto. En este valle en mitad de ningún sitio, casi como reclusos, viven Brenda y Charles Tomlinson. Por no llegar, aquí no llegan ni televisión ni teléfono, y uno sale de la casa con la impresión de que donde esté un buen piano y una radio sintonizada siempre en el canal clásico de la


A

BBC, nada puede ir mal. Y así es, en efecto. La casa, oscura y de techo bajo, es una especie de museo de una vida dedicada al viaje y la amistad: tallas indias, figuritas de barro, tapices, cerámicas. Y, en las paredes, cuadros y estanterías donde libros y vinilos tienen la vida de lo muy usado, de lo que sólo el tacto de unos dedos puede otorgar. Sobre todo ello planea la sombra benefactora de Brenda, cuya sonrisa paciente parece complementar la mirada alerta y supremamente expresiva de su marido. Al verlos deambular por la casa, uno se da cuenta de hasta qué punto se iluminan y complementan el uno al otro: años de compañía y convivencia que han poblado el silencio de palabras y simples sobreentendidos. En su caso, el tópico edulcorado de la felicidad conyugal adquiere la veracidad e inmediatez de lo que no necesita la mirada ajena para darse. (Convencido hombre de familia, «amigo de sus amigos» como afirma el dicho, Tomlinson no pudo resistir –recuerdo ahora– la tentación de insertar unas líneas relativas a la voluntad de amistad y de familia de su amigo Octavio Paz, en una introducción crítica de apenas página y media.) Me pregunto si este instinto casi escocés de fidelidad al clan nació antes o después de la poesía, o tal vez gracias a ella, como un modo de compensar el desarraigo geográfico y afectivo que apartó a Tomlinson de sus paisajes de infancia y que los poemas de la década de los setenta registran con puntillosa ductilidad. La pulsión que obliga al joven aprendiz de escritor a escapar del ámbito familiar y provinciano de Stoke-on-Trent puede ser la misma que lo lleva de vuelta años después, como esa niña mencionada por Sartre, que regresó en secreto al jardín de su casa «porque quería ver cómo era cuando ella no estaba allí». En efecto, en sus poemas Tomlinson ha regresado una y otra vez al paisaje de su infancia, a las minas y fábricas textiles que alimentaron la fama y posterior decadencia de Stoke-on-Trent, y lo ha hecho procurando limpiar su mirada y su memoria de cualquier rastro de ira o rencor, y sin dejar de constatar, al cabo, que «era preciso marcharse, salir de aquel ambiente». Esta desconfianza de los extremismos, esta voluntad de tolerancia que abraza contrarios y busca una suerte de compromiso entre el propio deseo y una verdad ajena, «objetiva» tal vez por cuanto no se halla sujeta al humor o el ánimo particular de uno, es típica del hombre y de su obra. Son muchos los que han entendido el poema «Against Extremity» como una lectura impiadosa del suicidio de Sylvia Plath, a la que parece referirse en cierto momento como «niña consentida del tiempo»; me parece más bien que Tomlinson no pretendió jamás juzgar un comportamiento, sino expresar su tristeza ante el modo en que un talento puede ser derrochado y quedar en nada, o incluso volverse contra su dueño. Recuerdo que no hace mucho, al hablar de una pieza temprana, «Winter-Piece», mencionó para mi sorpresa que Plath había recortado el poema de una revista y lo había pegado contra la puerta de su habitación. Y

lo decía con orgullo, con un orgullo que hacía evidente su admiración ante el talento verbal e intelectual de la poeta americana. Pero ciertamente el exhibicionismo confesional de la Plath casa mal con la personalidad fundamentalmente discreta y moderada de Tomlinson (excepto cuando se menciona la televisión: entonces salta el resorte del desprecio y los epítetos se acumulan con la precisión ardorosa y en el fondo ambigua del puritano). Dicho equilibrio, sobre añadirlo, no excluye la pasión o la intensidad, ni tan siquiera una ira callada que cuelga de las comisuras de la boca y se dispara a la mínima estupidez ajena. Al contrario, Tomlinson da la impresión de ser un hombre difícilmente relajable, siempre alerta, exasperado por unos sentidos que han aprendido a no descansar nunca. El equilibrio y el compromiso es lo más parecido al reposo que conocen; un equilibrio que es también paciencia, y que sólo una obediencia fiel a los ritmos del tiempo y las estaciones es capaz de otorgar.

Una de las primeras apariciones de Charles Tomlinson entre nosotros fue como motivo y personaje del poema de Octavio Paz «Tintas y calcomanías», incluido en *Vuelta* (1976). El poema, lleno de referencias entre privadas y amistosas (como «el tirabuzón Ptyx-Utile», en clara alusión al Mallarmé del soneto en –yx, tan caro a ambos poetas) y vástago de una imaginación prodigiosa que no rehúye el juego y la sonrisa cómplice, arranca con el retrato de un Tomlinson que observa «la caída de los días» «desde la ventana de un dudoso edificio oscilando sobre arenas movedizas», y termina con un reguero de imágenes de estirpe surrealista que establecen un diálogo con la obra gráfica del propio escritor:

> ...Una mancha de tinta se levanta de la página y se echa a volar,
> El océano se encoge y se seca hasta reducirse a unos cuanto milímetros de arena ondulada,
> En la palma de la mano se abre el grano de maíz y aparece el león de llamas que tiene adentro,
> En el tintero cae en gruesas gotas la leche del silencio,
> La tribu multicolor de los poetas la bebe y sale a la caza de la palabra perdida.
> Charles Tomlinson baila bajo la lluvia del maná de formas y come sus frutos cristalinos.

Con todos mis respetos a Octavio Paz, y a pesar de la admiración que me suscita este poema (y de la gran amistad que une desde hace años a Paz y Tomlinson), hay algo en él que me resulta punto menos que increíble, y que no es otra cosa que ese «baile» que anima al poeta inglés bajo «el maná de formas» de su imaginación. Si Paz hubiera escrito «vaga» o «pasea», nada habría que objetar. Pero el verbo «baila» se me hace incongruente con la memoria de un hombre de gran envergadura y movimientos severos, sope-

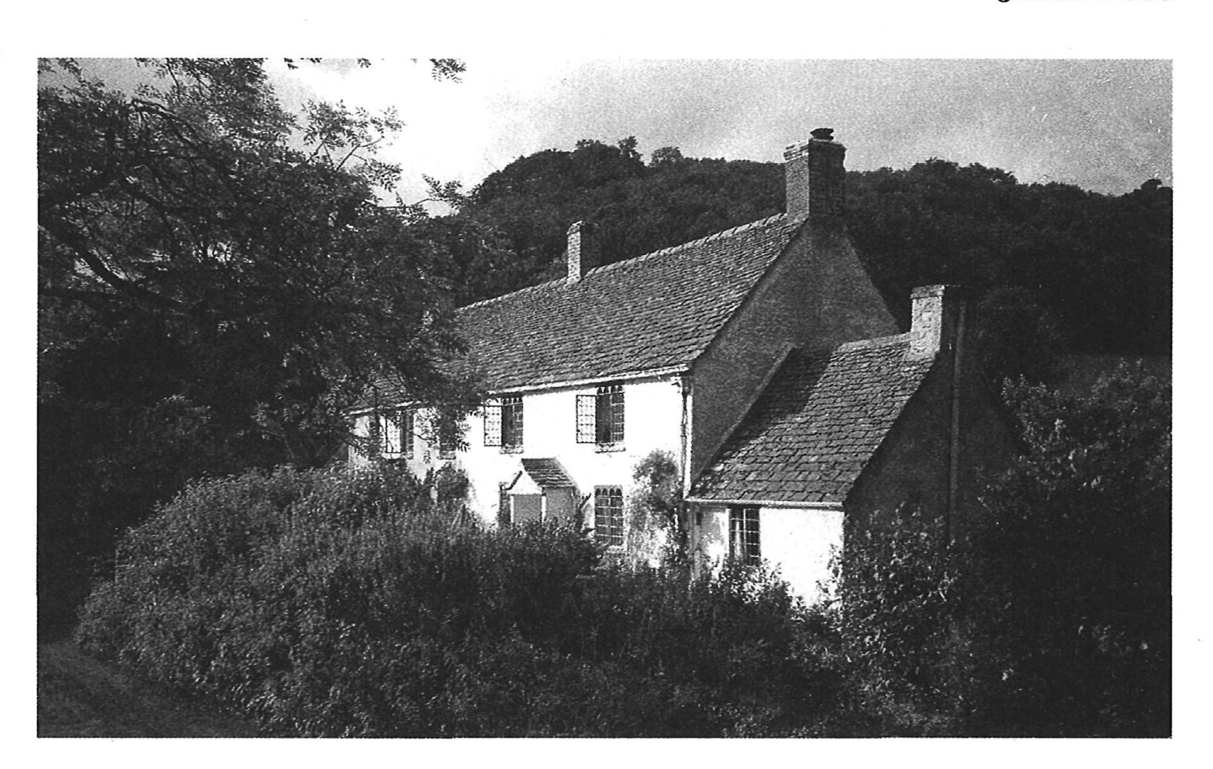
sados, pronto a la mueca y la sonrisa, sí, pero poco dispuesto, en apariencia, a dejarse arrastrar por el frenesí y la excitación del baile. En este sentido, y pese a su curiosidad viajera y nunca saciada, Tomlinson es, o semeja, un inglés de otro tiempo, no tanto participante como espectador o testigo de las celebraciones ajenas. En descargo de Paz, diré que su poema nace como respuesta al paisaje alucinado de las tintas y calcomanías que Tomlinson produjo a finales de los sesenta y primera mitad de los setenta, obras que guardan más relación con sus poemas primeros (así «More Foreign Cities» o «Head Hewn with an Axe») que el tono sosegado, casi neoclásico de su obra de madurez, donde el poeta es un paseante incansable, un observador que otea y analiza cada detalle del mundo físico sin perder nunca de vista la totalidad. En cierto modo, el poema de Paz delimita con claridad las grandes diferencias que separan su obra de la de Tomlinson. La poesía de Paz recoge casi desde el inicio la herencia vanguardista, que amplía y renueva al tiempo que se renueva a sí misma, en un proceso inagotable que aúna fidelidad y cambio, adensamiento y avance. Tomlinson, aunque interesado en los aspectos formales del *modernism,* que desarrolló con singular astucia en la década de los sesenta, ha envejecido a cierta distancia de la visión crítica y dislocada de la modernidad, a la que ha antepuesto la claridad objetiva y la mesura de un Dryden o un Ruskin. Lo que su obra más reciente ha perdido en innovación e impulso experimental queda de sobra compensado por su mayor sabiduría compositiva y un tono siempre flexible que acoge el humor, el asombro y la sentenciosidad con la misma falta aparente de esfuerzo.

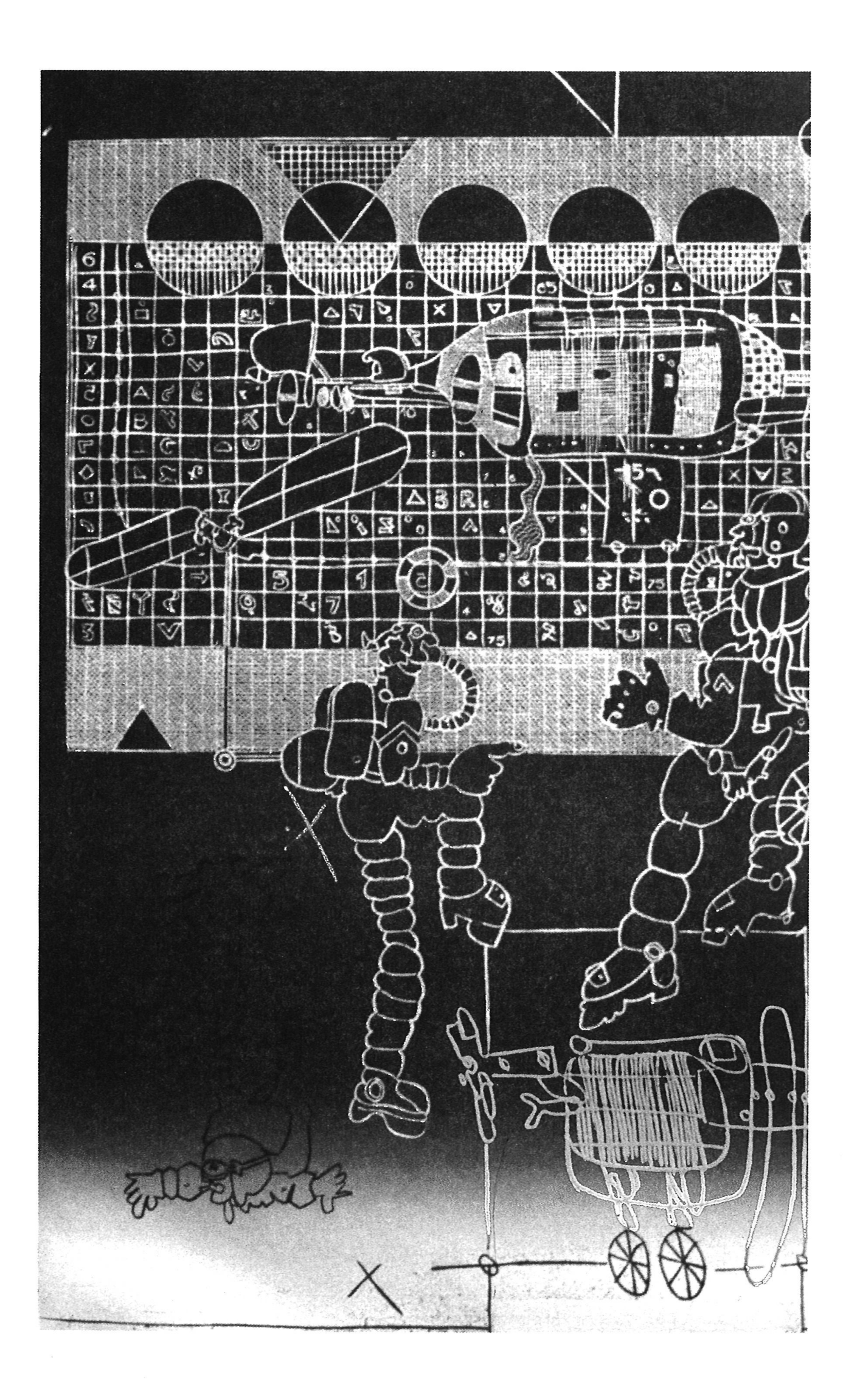
Desde hace algún tiempo, Charles Tomlinson convalece de una operación de cataratas, que sucesivas complicaciones han ido convirtiendo en una suerte de culebrón médico. Recuerdo que, en un momento especialmente crítico, cuando todos temíamos que el poeta pudiera perder la visión de uno de sus ojos, un amigo común me escribió: «En cualquier caso, no te asustes, Charles siempre verá más con un ojo que la mayoría de nosotros con dos». Imagino que Tomlinson, aunque agradecido por el elogio, hubiera respondido a estas palabras con un suspiro impaciente y acaso airado, al modo de un moderno Polifemo que hubiera decidido perdonar la vida de su impertinente interlocutor. Es cierto, no obstante, que Charles Tomlinson no ha sido llamado el «poeta de la mirada» por casualidad. El valle de Ozleworth, sostenido en su base por el rectángulo ceñido de los *cottages,* es un circo para los ojos, un lugar de celebración de la mirada que el poeta se ha ganado a pulso a lo largo de los años. Aquí el color es el protagonista absoluto: robles, nogales y hayas que mudan sus fuegos con cada nueva estación; vencejos y zarapitos que lían y deslían el aire; el verde húmedo de las laderas que descienden hasta la casa y dirigen la luz solar contra el

hueco de las ventanas; el brillo acerado de las campanillas que sobreviven al frío y el blanco letal de la escarcha; la claridad de la piedra en muros y cercanas; y, sobre todo ello, las mil tonalidades de un cielo que no deja de cambiar y metamorfosearse, y que posee la limpieza y amplitud de los cielos pintados por Constable. No extrañe, pues, la fascinación de Tomlinson por este pintor, al que dedicó hace años un bello poema que es también poética y resolución para el futuro: cuando Tomlinson contempla un cielo de Constable, en realidad está mirando el cielo de Ozleworth, reconoce en las nubes y la limpia luminosidad del lienzo los tonos que lo acompañan en su paseo diario por las sendas de grava y tierra que rodean su *cottage*.

Quizá sea una buena idea dejarlo aquí, envuelto en la luz sin tacha de Ozleworth, emulando sus caminatas juveniles por los campos y riberas de su Stoke-on-Trent natal. Que en un país tan poblado y urbanizado como es Inglaterra un hombre pueda todavía pasear en soledad por las lindes de un bosque empieza a ser excepcional: cuando ese hombre es un poeta de la talla de Charles Tomlinson, el relato se vuelve inverosímil, y no quisiera añadir a esta grave falta la no menos grave de la reiteración. Otros podrán relatar su impresión del hombre bajo el cielo cargado de Madrid, o ante el azul de las costas de Lerici, o en la árida desnudez de Nuevo México, lugares que han imantado su memoria y entrado con la fuerza de la revelación en su poesía. Yo he preferido imaginarlo en el hogar que hace cerca de cuarenta años imaginó para sí, y que ha sabido ser el centro del caleidoscopio cada vez más ceñido y sereno de su poesía.

Jordi Doce





Auditorios españoles de música: plan cumplido

En el número 562, correspondiente al mes de abril del año pasado, me publicaron estos *Cuadernos* un trabajo que titulé «El *boom* del sinfonismo español». Aludía en él a la espléndida floración del panorama de orquestas sinfónicas que había estallado en nuestro país en poco más de una década. Se podía comprobar allí cómo desde los primeros años ochenta y, más o menos, hasta el de 1995, entre resurgimientos de conjuntos ya existentes y fundaciones de otros nuevos, se había llegado a superar la veintena de agrupaciones sinfónicas en pleno y cualificado rendimiento. También podía inducirse de aquel trabajo que mi alborozo por semejante cosecha –muy sincero, aunque la achacara en alguna medida a actitud tan española como la de que quizás quisieran presumir de orquesta propia todas y cada una de nuestras comunidades autónomas y aun todas nuestras capitales de provincia– se veía un punto oscurecido por el temor de que, a la vista de más que posibles dificultades presupuestarias o de deserciones progresivas de aficionados, se fuera deteriorando, tras entusiasmos iniciales, aquella floración tan prometedora.

Es lo cierto, sin embargo, que por el momento –y han transcurrido ya doce meses desde que escribí aquello– ahí siguen funcionando con normalidad, y muchas de ellas con calidad y brillantez indiscutibles, ese par de docenas de orquestas sinfónicas que pueblan nuestro Estado.

Me propongo ahora, con el presente artículo, recordar una decisión de la Administración Central –tantas veces denostada en lo musical– y pasar revista con algún detalle a lo que estimo óptimo grado de cumplimiento de esa decisión; que se me antoja importantísima coadyuvadora en que el enriquecimiento de la vida concertística española en general, y de la sinfónica en particular, haya experimentado ascensos tan espectaculares. Me refiero al «Plan Nacional de Auditorios», puesto en marcha en 1984 por el entonces Ministerio de Cultura –hoy de Educación y Cultura– a través de su Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

El «Plan» ha ido apoyándose, para comenzar la construcción de cada Auditorio, en la firma de los correspondientes convenios entre el propio Ministerio y el ente autonómico o, en su caso, municipal interesado. De

hecho, sólo en uno de los acuerdos firmados ha intervenido el ayuntamiento afectado –en su caso del auditorio de Lérida–, ya que en todos los demás, salvo en el Nacional de Madrid, que ha corrido exclusivamente a cargo de la Administración Central, han sido las respectivas autonomías las corresponsables.

Estoy escribiendo en la segunda semana de febrero y, por estas fechas, el más que alentador estado de la cuestión es éste: nueve auditorios en funcionamiento (Valencia, Madrid, Santiago de Compostela, Santander, Sevilla, Cuenca, Murcia, Lérida y Las Palmas de Gran Canaria), tres en construcción (Barcelona, San Sebastián y Oviedo) y otros tres pendientes de convenio (Bilbao, León y Mérida). Hagamos fervientes votos por que se terminen en las fechas previstas los tres que están en obras y por que se firmen pronto los tres acuerdos que todavía no están rubricados; todo lo que, vamos a esperarlo, en seguida se andará. Entretanto, y con el doble objeto de satisfacer curiosidades y aplaudir a los sectores públicos implicados lo mucho que han realizado, vamos a pasar somera revista a algunos de los datos definitorios de los nueve recintos que están prestando rendimientos a plena satisfacción.

Por hacerlo en el mismo orden cronológico de las fechas respectivas de inauguración, le corresponde la primera cita al auditorio de Valencia, es decir al «Palau de la Música» de aquella capital. Inaugurado en 1987, tuvo como arquitecto proyectista al tristemente desaparecido José María García de Paredes, que asimismo asumió, en unión de A. Osorio e Ignacio García Pedrosa, la dirección de las obras. En éstas intervino como asesor acústico García BBM. El edificio dispone de una sala sinfónica de 1.670 plazas, otra de cámara, de 415, y un salón de congresos, con 200. Los tiempos de reverberación de las dos salas de conciertos son, respectivamente, de 2,1 y 1,4 sg.

El auditorio de Madrid –el «Auditorio Nacional de Música»– se inauguró el 21 de octubre de 1988. El arquitecto autor del proyecto fue el mismo que el de Valencia, José María García de Paredes, que asimismo contó con la colaboración de Ignacio García Pedrosa para dirigir la obra. En la asesoría acústica, Lothar Cremer se unió a García BBM. La superficie total construida es nada menos que de 24.800 m^2, y además de ofrecer el montaje de conciertos sinfónicos y de cámara –con cabida cada una de las salas para 2.250 y 624 oyentes–, la edificación les sirve de sede a la Orquesta y Coro nacionales. Los tiempos de reverberación de una y otra sala son de 2,0 y de 1,45 sg.

El Auditorio de Santiago de Compostela expresa muy claramente en su denominación oficial –«Palacio de la Música, Teatro y Congresos»– lo que es vocación prácticamente común de todos los que comprende y ampara el «Plan» que aquí se comenta: la polivalencia. Consecuentemente con esa denominación, los usos que se le asignan al edificio santiagués son la músi-

ca –sinfónica yde cámara–, la ópera, el teatro y los congresos de variada índole. Fue inaugurado en 1989 y los arquitectos autores del proyecto fueron Julio Cano Lasso y Diego Cano Pinto, añadiéndose a ellos Rafael Baltar en la dirección de la obra. El asesor acústico volvió a ser García BBM en solitario. Los aforos respectivos de las salas sinfónica y de cámara y del salón de sesiones son de 1.000, 390 y 100 plazas, mientras que los tiempos de reverberación de las dos primeras son de 1,6 y de 1,0 sg.

Fue el del llamado «Palacio de Festivales» de Santander el paso inaugural siguiente dado en el «Plan Nacional de Auditorios», *leit motiv* de este reportaje. Ese paso se dio en 1990, sobre proyecto firmado por el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, que asimismo se encargó de dirigir la obra. El asesor acústico fue de nuevo García BBM. El «Palacio de Festivales» cántabro dispone de una gran sala sinfónica, aprovechada para la ópera y el ballet, si bien en condiciones de notoria precariedad hasta ahora, por la práctica ausencia de foso orquestal, brazos en el escenario y maquinaria escénica –situación no achacable al arquitecto, sino a los políticos– y otra de cámara. De 1.700 plazas la primera y de 600 la segunda, con tiempos de reverberación entre 1,9 y 1,6, la sinfónica, y de 1,4 la de cámara.

Al año siguiente, es decir, en 1991, comenzó en Sevilla la vida activa del «Teatro de la Maestranza». Sus arquitectos, tanto proyectistas como directores de obra, habían sido Luis Marín y Aurelio del Pozo, mientras que también García BBM había asumido las responsabilidades acústicas. Los conciertos sinfónicos, la ópera y el teatro cuentan para su desarrollo con un espacio capaz para 1.800 plazas y 1,9/1,6 sg de reverberación, en tanto que las manifestaciones camerísticas disponen de una sala para 380 oyentes, con 1,3 sg de reverberación.

Hubieron de transcurrir tres años hasta la inauguración del siguiente edificio de los que han ido convirtiendo en tangible y gozosa realidad el ambicioso «Plan». Fue el «Teatro de la Hoz del Huécar», de Cuenca, abierto a la música y a la escena en 1994. Habían realizado el proyecto José María de Paredes e Ignacio García Pedrosa, siendo este último el que dirigió la construcción, con la asesoría acústica de García BBM. Las dos consabidas salas, sinfónica y de cámara, cuentan respectivamente con 820 y 250 plazas, siendo su tiempo de reverberación de1,5.

En el año siguiente, 1995, fueron dos las edificaciones que entraron en funcionamiento: el «Auditorio y Centro de Congresos» de Murcia y el «Auditorio» de Lérida. Si estricto cumplidor el murciano de la vocación polivalente a que hice mención más arriba, no digamos el ilerdense, acogedor generoso de todo esto: conciertos, conservatorio, sede del Orfeón, biblioteca, fonoteca, videoteca y museo.

Coinciden exactamente los dos nombrados arquitectos proyectistas y director del «Teatro» conquense –José María García de Paredes e Ignacio García Pedrosa– con los que asumieron idénticas funciones en el «Auditorio» de Murcia; en el que también se contó con García BBM como asesor acústico. En cuanto a la cabida de cada una de las dos salas murcianas, es de 1.680 plazas la principal y de 440 la de cámara; con 1,9 sg de reverberación la primera y 1,4 la segunda.

Por lo que atañe al «Auditorio» de Lérida, Artigues y Sanabria fue la firma arquitectónica que se responsabilizó tanto de preparar el proyecto, como de dirigir su ejecución, contando con Higini Arau como asesor acústico. Son 742 las plazas de la sala grande y 234 las de la pequeña, con 1,8 y 1,3 sg de reverberación.

De nuevo nos encontramos con un lapso intermedio de más de dos años –buena señal: los «parones» no equivalen a olvidos definitivos en la marcha de este «Plan»– hasta que, el 6 de diciembre del año pasado, nace majestuoso cabe el Atlántico el «Auditorio Alfredo Kraus», de Las Palmas de Gran Canaria. Aunque previsto fundamentalmente para acoger la música sinfónica, de ninguna forma ignorará otros géneros, el camerístico en cabeza. Los autores del proyecto fueron los arquitectos Óscar Tusquets y Carlos Díaz, y Agustín Juárez el que dirigió las obras, con Lothar Cremer y García Sanchermés de asesores acústicos. 1.680 son las plazas con las que cuenta la sala principal –cuya acústica, un punto discutida, presenta algunas pequeñas lagunas, fácilmente corregibles– y 328 la de cámara.

* * *

Hasta aquí, la no exhaustiva, aunque –soy consciente– un tanto fría y monótona relación de algunos de los datos de los nueve auditorios que, a la fecha que he indicado al principio –segunda semana de febrero–, están en funcionamiento. Pero también me había referido a otros tres que se encuentran ya en proceso de construcción y a tres más pendientes sólo de la firma del correspondiente convenio. Dos de los primeros –el de Barcelona y el de San Sebastián– tienen como autor del proyecto al mismo arquitecto, Rafael Moneo, con Higini Arau de asesor acústico, mientras que los correspondientes facultativos del de Oviedo son Rafael B. de la Fuente y Urbanismo y Tráfico, S.A., también con Arau. El «Auditorio» de Barcelona albergará una sala de ensayos, biblioteca, centro de estudios musicales, fonoteca y museo, aparte de las dos salas de conciertos, la sinfónica y la de cárama, de 2.496 y 608 plazas. La construcción donostiarra, el «Auditorio Kursal», tiene previstos usos como centro de congresos y como sala de exposiciones, además de los concertísticos. Para éstos conta-

rá con dos salas, de 1.800 y 600 plazas, respectivamente. En cuanto al «Auditorio» de Oviedo, serán 1.608 las plazas de que dispondrá la sala sinfónica y 400 la de cámara.

Las tres localidades que tienen pendiente la firma de los oportunos convenios para que comience la construcción de sus auditorios, recordemos que son Bilbao, León y Mérida. El «Palacio de Música y Congresos Euskalduna», que así se denominará la edificación bilbaína, ha sido proyectado por la firma Federico Soriano y Asociados, que cuenta con la asesoría acústica de Higini Arau. Además de los conciertos y las reuniones congresuales, organizará funciones de teatro, de ópera y de ballet. La sala principal tendrá una cabida de 2.250 plazas, mientras las tres pequeñas que la van a completar dispondrán de 600, 300 y 150, respectivamente.

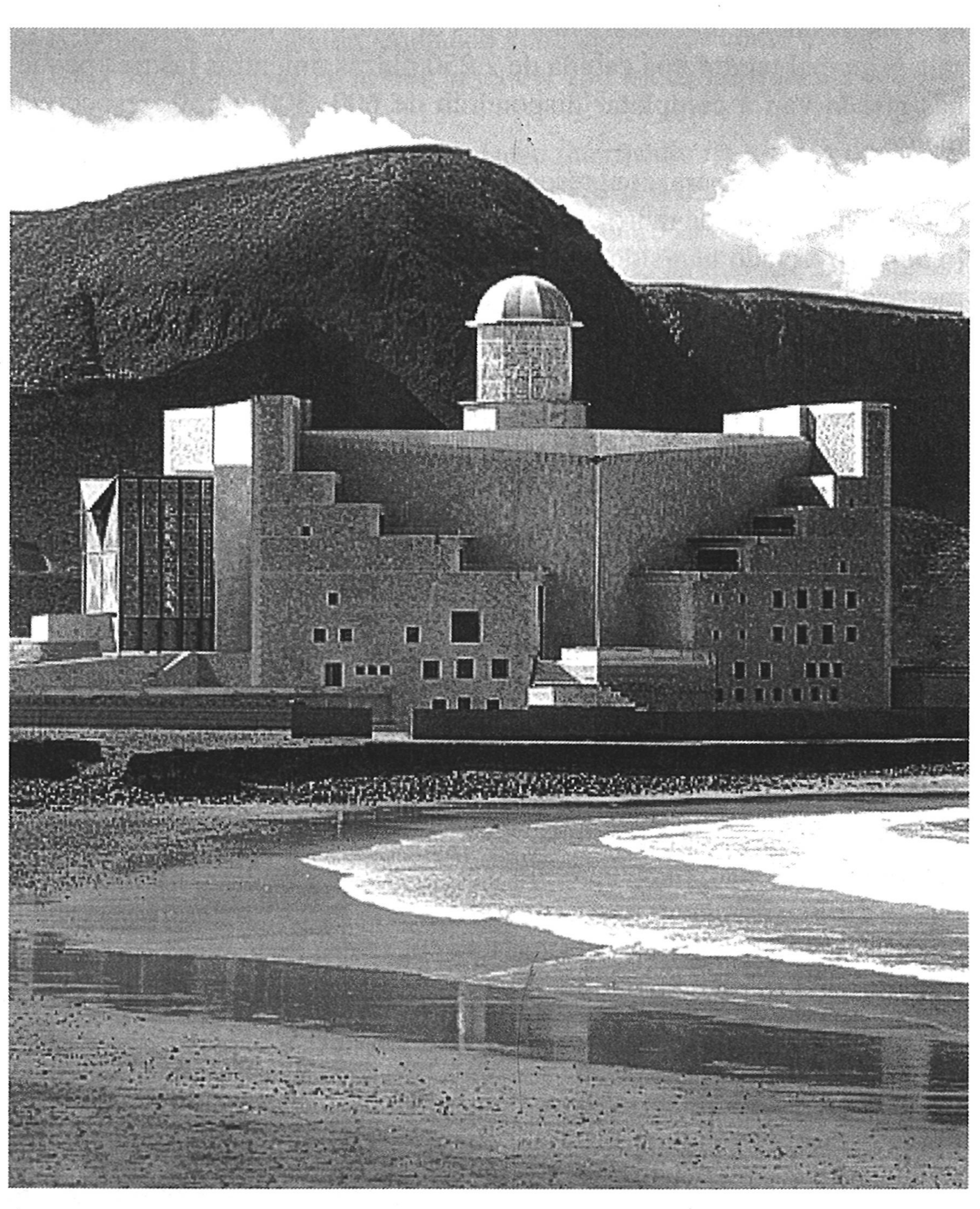
Música, teatro, ópera, congresos y exposiciones serán las actividades que desarrollará entre sus muros el «Auditorio» de León. Los arquitectos que lo han proyectado han sido Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón Álvarez, asimismo con Higini Arau de asesor acústico. 1.230 y 406 será el número de espectadores que podrá recibir cada una de sus dos salas. Finalmente, el «Auditorio y Centro de Congresos», de Mérida. Los arquitectos que se han encargado del proyecto han sido Angela García de Paredes, Ignacio García Pedrosa, Luis Moreno y Emilio Tuñón, con la asesoría acústica de García BBM. Y el aforo respectivo de sus salas, de 1.110 y 450 plazas.

* * *

A la vista de todo lo resumido hasta aquí, y teniendo en cuenta, además, que el INAEM ha contribuido también de manera importante, y aun decisiva, tanto en las obras de rehabilitación del «Auditorio Manuel de Falla», de Granada, tras su incendio, como en las restauradoras del «Palau de la Música Catalana», de Barcelona, no creo que se tenga por exagerado ni hiperbólico el inciso final del título que encabeza estos párrafos: plan cumplido. Y ello, sin mentar ni recordar el ingente, largo y complicado esfuerzo paralelo hasta llegar hasta la apertura del Teatro Real, merecedora por sí sola de análisis y comentario propios y separados. Dejémoslo, por el momento. Volviendo a los auditorios, bien es cierto que al arranque del propósito se había barajado como meta deseable la de que no quedara ninguna comunidad autónoma sin el suyo. Pero, sobre la consideración de que siempre se está a tiempo de alcanzar tal objetivo, es realmente pequeño el porcentaje de las que aún no lo tendrán cuando estén levantados los hasta ahora previstos.

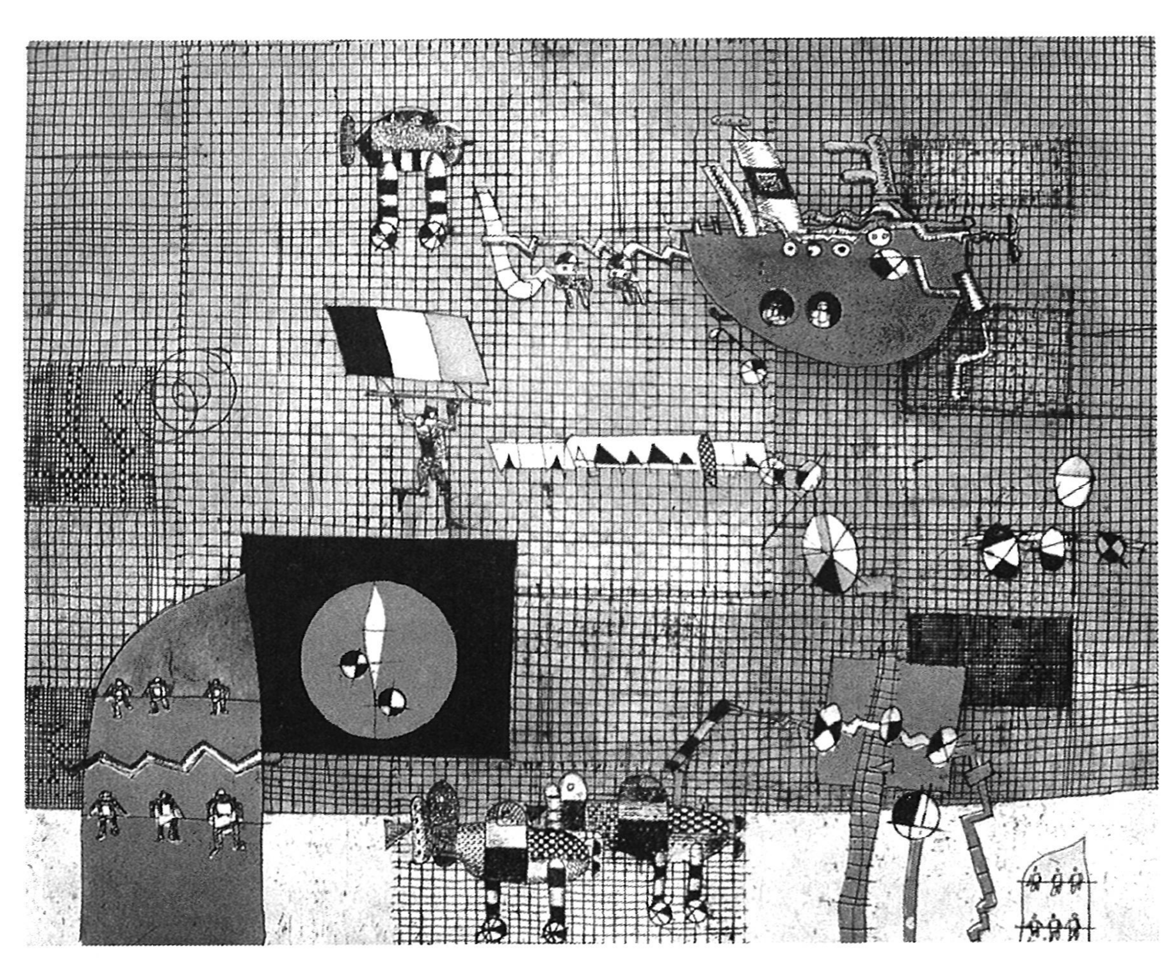
Y con más razón podríamos dar por cumplido el «Plan Nacional de Auditorios», si advertimos que todos los que están ya abiertos y en funcionamiento alcanzan un grado de aprovechamiento muy considerable; y que algunos, el mismo de Madrid sin ir más lejos, se acercan a buen paso a la saturación.

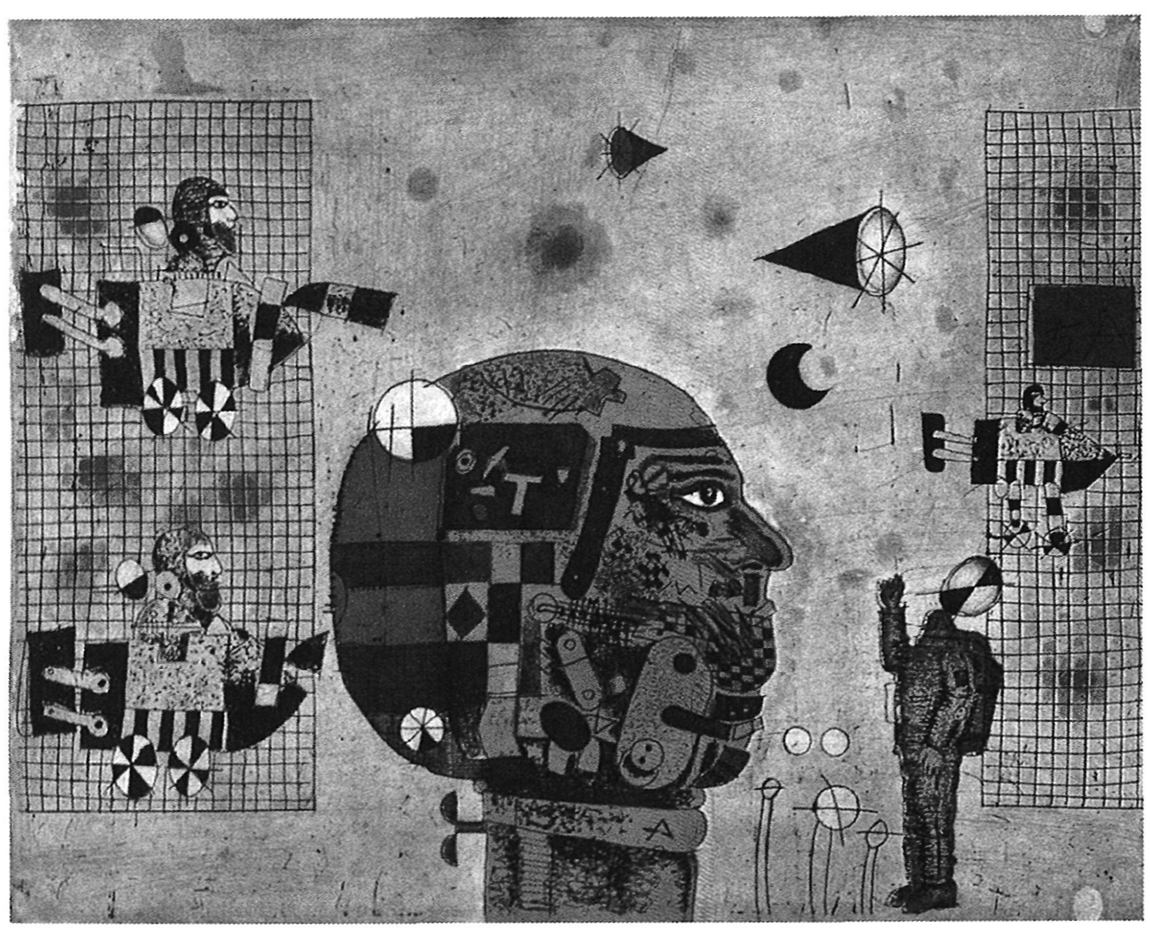
Leopoldo Hontañón



Auditorio Alfredo Kraus en Las Palmas. Obra de Óscar Tusquets.

BIBLIOTECA





Padre nuestro

Una foto familiar enmarcada quizás en plata. Unos hijos posan con sus padres ya mayores. La foto no es sólo la imagen estática de ese momento, la foto nada más mirarla habla, narra, cuenta a través de cada uno de los hijos allí retratados, de manera colectiva, es la voz múltiple de «todos nosotros», es la voz múltiple de todos ellos.

Pero esa voz de voces, repleta de gargantas, en la que se escribe *Las hojas muertas,* también deja distinguir a los hombres de las mujeres, y así la familia, su historia de al menos tres generaciones es vista por esos ojos que en la foto en blanco y negro no distinguen sus colores.

Todos nosotros, todos ellos tienen la edad suficiente para vislumbrar lo que pasó con el verdadero eje y protagonista de la historia: «el papá de todos nosotros», el papá de todos ellos, el hijo de Mama Salima y el hermano Gustav y Marie Louise. Todos comprenden el fracaso de este utopista. Fracaso en el amor (esas misteriosas llamadas de Nueva York), fracaso en la política su militancia comunista y progresista), fracaso en la guerra (como voluntario en la contienda civil española, en las Brigadas Internacionales, en la Brigada Lincoln), fracaso en los negocios (que aun yendo bien siempre se tuercen por razones desconocidas), fracaso en su identidad propia y en su patria (las autoridades norteamericanas recelan de su pasado «revolucionario» y le impiden combatir en su ejército contra aquello que ya había luchado: el fascismo), fracaso incluso familiar (a la muerte de su madre, sus hermanos lo dejan de lado, reprochándole el haberse ido de junto a ellos). Todos comprenden el fracaso de ese utopista, unos con cierto reproche, pero también con un cariño y una ternura que ya quisieran para sí mismos.

El ejemplo resumen de esa «mala suerte» que lo persigue, se puede ilustrar con el pasaje donde se cuenta su colaboración con la revista *The Monthly Review.* Al partir a la Unión Soviética, a Moscú, había quedado en mandarles colaboraciones. Y así lo hizo, sólo que esta revista nunca llegó a aparecer, y por lo tanto la veta literaria y periodística suya tampoco se pudo llegar a cumplir. De las revistas rusas en las que había participado, no había conservado ejemplares.

Lo que cuentan estas voces, lo que se ve en las miradas de la foto es una tremenda nostalgia de ese tiempo en el que eran felices. Felices porque no tenían memoria, porque vivían en la inconsciencia, porque estaban todos juntos y eran un solo cuerpo. Los ideales fracasados y las

ilusiones perdidas quedaron embarrancados por muchos países: la Europa y Rusia de los años treinta, y su propio país, los Estados Unidos, del cual era la primera generación nacida de unos emigrantes libaneses. México es el último reducto, el último refugio, el destino final, el lugar donde los nuevos fracasos más amables, cotidianos, más reposados y asumidos, casi se institucionalizan. México es el lugar del exilio, de la orfandad del destierro. Un exilio que no le cabe solamente en esta tierra, sino que es un exilio del mundo. Y para salir de ese mundo repleto de fronteras, se refugia en el único mundo sin ellas: el de los libros. Para él la vida queda atrapada en ese limbo de los libros. Y así, él mismo pasa a ser personaje principal de uno de ellos.

La biografía se convierte en ficción, y la ficción en biografía. Relatando la vida del padre, no como vida sino como ficción, es la única manera de darle sentido, de rescatarlo del olvido. La gran respuesta a todas las preguntas es que cómo estando al lado de los buenos, de las buenas causas justas, siempre había perdido. Pero lo que la vida rechaza, la ficción lo convierte en héroe.

El relato colectivo se inicia y avanza con cierto distanciamiento sobre esta figura que asombra, pero a medida que la familia va adquiriendo todos los datos, se encuentra reflejada en él mismo, en su presencia esencial. Y así, ya casi al final de esta novela, se dice: «Papá te extrañamos, Papá te queremos y Papá te necesitamos, aunque soñáramos infantiles, esto lo sabemos todos y lo sabe cada uno para sus adentros, cuando hablamos de papá siempre lo somos porque esto nos acerca a él que es en donde todos queremos estar porque Papá tiene mucho que ver con la época de antes que es la época en que éramos felices...».

Las hojas muertas la he leído dos veces. La primera, nada más publicarse en España, en el año 1987. Me dejó el poso de un magistral relato poético, una gran elegía en prosa, de una ternura tal que todos los lectores deberíamos sentir atravesados nuestros corazones por un rayo. Cuando he vuelto a releerlo, diez años después, mi encuentro ya ha sido otro. En lo esencial, semejante a lo ya conocido, pero en lo espiritual muy distinto. Releyendo estas páginas, paralelamente y de manera inconsciente, iba reconstruyendo no sólo la vida de mi padre, sino también la de parte de mi familia. En estos diez años, mi memoria del pasado ha sido diezmada. Mi padre ha muerto y también la gran parte de mis mayores. Ahora, yo igualmente, puedo ser un personaje de esa foto, de otra foto familiar. Ahora yo también grito en silencio, Papá te necesito, Papá te quiero, Papá te extraño. El Papá de *Las hojas muertas*, es el Papá de todos los que ya no lo tenemos. Es el antidiós, el antiomnipotente, porque la vida no es lo que es o lo que fue, sino lo que pudo ser; la vida no es lo que tuvi-

mos, sino lo que dejamos de tener; la vida no es también la posesión, sino el desprendimiento. La historia de esa familia es la historia de muchos de nuestros antepasados. Bárbara Jácobs es así también la biógrafa de parte de nosotros mismos.

Montaigne, que en uno de sus ensayos, o quizás en una de sus cartas, quedó atrapado por la duda de saber a ciencia cierta cuántos hijos tuvo y cuántos de ellos se le murieron, no duda al explicar el porqué llevó durante tanto tiempo un abrigo que perteneciera a su progenitor: «No lo hago por comodidad, sino por deleite. Me parece que me envuelvo en él». Esa misma sensación, esa misma emoción es la que he sentido ahora al releer este libro.

César Antonio Molina

El aliento y la memoria: diálogos*

Diálogos en la sombra, el tercer libro de poemas de Jordi Doce (Gijón, 1968), se plantea la pregunta por el *diálogo* desde la radical extraterritorialidad de la palabra poética. Confrontada con la desaparición de un mundo conocido y con el desvanecimiento de las huellas de ese mundo en la memoria, la poesía de Jordi Doce inaugura un diálogo con los signos de la alteridad y de lo desconocido. No conozco los anteriores libros de poemas del autor (*Mar de fondo,* 1990; *La anatomía del miedo,* 1994), pero se me hace evidente que el *diálogo* propuesto en este tercer libro, aun si constituye tal vez la maduración de unas propuestas anteriores, es un diálogo engendrado por un asombro *inaugural:* el asombro (temblor, pasmo) que funda toda palabra verdadera, el asombro ante el propio lenguaje enredado en la madeja desconocida de lo real. La estancia en Inglaterra durante una larga temporada (esos *cuatro años ingleses*) es un *biografema* que apenas puede ayudarnos en la lectura de *Diálaogos en la sombra.* La comprensión de lo que esta escritura nos propone sólo puede obtenerse a partir de los datos ofrecidos por la propia palabra. Y estos datos nos hablan de una radical apertura a una luz exterior que el lenguaje interioriza, al misterio de la escarcha y de la nieve como invocaciones del lugar (del *dios del lugar*) a la escucha del hombre. Signos sobre los que la palabra se interroga, sin que esta interrogación deje de ser en ningún momento un diálogo

* *Jordi Doce,* Diálogos en la sombra, *Ateneo Obrero de Gijón, 1997.*

entre lo conocido y lo desconocido. La *mirada abolida* de la que se habla en el poema «Segundo diálogo en la sombra» es el grado extremo que alcanza la sabiduría del mirar: abolición no sólo de toda reproducción mimética por parte de la mirada, sino sobre todo de la *dirección única* del acto visual: «Quien mira sabe / que algo le está mirando». Encuentro o diálogo de las miradas, así pues. De la mirada ávida del hombre con la mirada opaca de lo real. Del ojo de pupila carnal con el etéreo «ojo de la luz». El largo aliento meditativo de la mayoría de estos poemas está orientado al diálogo siempre inconcluso del hombre con la naturaleza; una naturaleza, debe decirse, interrogada a menudo en sus instantes de inestabilidad, en los intersticios que prefiguran el sueño de una naturaleza distinta, transfigurada: nieve como anuncio de la noche blanca, «luz que engendra / al extinguirse».

Y la memoria. «Donde quiera que la toques la memoria duele», ha dicho Seferis. El regreso como una *prueba* de la memoria. La escritura como un inventario de «cuanto queda de nosotros». El poema se extiende hasta las *fronteras* del decir, allí donde el tacto es una herida que deja al descubierto las cenizas de la memoria. A partir de esas cenizas, siguiendo el «hilo encendido en el vacío», podría reconstruirse un mundo. Aliento soplado sobre la memoria. Memoria en la raíz del aliento.

Esta palabra dialoga también con la palabra de los otros, y esto de muy distintos modos. Elías Canetti y Paul Celan, escritores de la destrucción y la reconstrucción de la memoria, reciben en este libro sendas cartas-homenaje; «Sobre dos líneas de un poeta amigo» glosa unos versos de Jaime Priede; se celebra también la obra de César Vallejo o la de Daniel Moyano, pero acaso sean las «Dos versiones» incluidas en la tercera sección del libro las que mejor den cuenta de este complejo diálogo de voces. Más que traducciones, se trata de recreaciones (incorporadas como parte sustancial al conjunto) de un poema de Ted Hughes y otro de Yves Bonnefoy. Tampoco le es extraño al libro de Jordi Doce el diálogo con la pintura (Pelayo Ortega, David Hockney).

En un contexto tan enrarecido, pobre y tendencioso como el de la poesía española de los últimos años, sólo cabe celebrar la aparición de *Diálogo en la sombra*. Escrito desde una independencia radical, desde una fidelidad a la palabra que pocas veces se da entre nosotros, el libro de Jordi Doce es el testimonio de una voz verdadera, una voz que dialoga con el frío y la lluvia, con la nieve y la escarcha en una incesante, sólida espiral de búsqueda y conocimiento.

Rafael-José Díaz

Camus por Oliver Todd

Escribe Oliver Todd al final de esta espléndida y voluminosa biografía de Albert Camus (Oliver Todd: *Albert Camus, una biografía.* Traducción de Mauro Armiño. Tusquets, Andanzas, 886 páginas. Barcelona, 1997): «En última instancia, no puedo explicar por qué el hijo de un bodeguero y de una mujer analfabeta tuvo tantos talentos: el misterio de la creación se inscribe también, invisible, en la biología, en los encuentros, una suma de azares que, de pronto, parecen necesarios. La crítica de las obras no desentraña el secreto irreductible de la creación literaria» (p. 766). Esta conclusión plantea misterios, lo que acaso no sea malo en un libro que se hace preguntas sobre un hombre y una época.

Tenemos, por una parte, el asombro ante el *voyou* de clase baja que tendría que haber vivido un fracaso escolar temprano y definitivo, haber trabajado en la construcción o en las factorías vinícolas que frecuentaban sus mayores, haber ignorado o detestado las letras y el teatro, y quién sabe si haberse convertido en un *pied noir* racista que en los años cincuenta habría gritado *Algérie, française!* Por el contrario, el hijo pronto huérfano de una de las numerosísimas víctimas de la guerra del catorce tiene oportunidad precaria de estudiar, y la aprovecha; tiene contacto con el teatro, y se apasiona por él como creador; entra en relación con medios políticos, y se adhiere de lleno a la política, aunque desde muy pronto, demasiado pronto, no comulgue con ningún credo, ninguna consigna, ningún aparato; devora libros de pensamiento, historia, dramática y narrativa. ¿Cuáles fueron los *azares necesarios* para que una clase desheredada, incapaz de ese tipo de aportaciones, le diera a Francia uno de los grandes intelectuales del siglo XX?

Haremos mal, y así lo sugiere la misma cita, en interrogar las obras del autor, fallecido demasiado pronto. Ellas podrán darnos detalles autobiográficos, en especial *El primer hombre,* libro inconcluso a su muerte que no se ha publicado hasta hace unos años[1], pero mantendrán oculto ese secreto, el secreto del cómo y el porqué de la hazaña camusiana «desde la nada» al liderazgo intelectual, al rigor artístico y de pensamiento, al sentido crítico insobornable y siempre independiente (por eso le apedrearon comunistas, surrealistas y hasta los de *Les temps modernes,* en la famosa polémica que Todd trata muy en detrimento de Sartre), al círculo escogi-

[1] *En España, Tusquets Editores; también en el volumen 5 de las* Obras *de Camus editadas en Alianza Tres.*

do de Gallimard, al Premio Nobel, en fin, al Parnaso.

El joven argelino hijo de *pied noir* de clase baja se convierte pronto en un intelectual muy estimado. En plena ocupación, en 1942 (su *annus mirabilis*), Camus es un clandestino, un resistente, y no ha cumplido aún los treinta años; publica entonces sus dos entregas del ciclo del absurdo, el ensayo *El mito de Sísifo* y la novela *El extranjero. Calígula,* la obra teatral, cerrará el ciclo, seguido por una obra fascinante y menor, *El malentendido,* una secuela cuya anécdota básica fascinó al escritor, que la citó en la novela y en el ensayo. Una salida tan poderosa, una tensión tan elevada no podía mantenerse siempre. Sus entregas, en adelante, serán más pausadas, menos espectaculares. Se dedica al periodismo, especialmente en *su* periódico, *Combat,* en el que defiende una causa socialista democrática y rompe claramente con el stalinismo. De ahí surgirá *El hombre rebelde,* la obra que buena parte de la izquierda francesa no le perdonará, y que está emparentada con el drama *Los justos.* Camus fue un desengañado temprano del comunismo. Pero la historia del *engagement,* del *compromiso* del intelectual (primera edición, antes de los Frentes Populares, desde 1933-34; segunda edición, la segunda postguerra), ¿qué es, sino el relato de cuánto tardó cada cual en desengañarse de la URRS? Pero, como dice Todd, cuando se publica *L'homme revolté* todavía no ha empezado la gran hemorragia de intelectuales del PCF. Camus se adelantó a todos.

Fue siempre antifascista, partidario de la República española (considerará una vergüenza el apoyo de los británicos y franceses a Franco en la postguerra), contrario a la pena de muerte (léanse sus *Reflexiones sobre la guillotina*), activista de un teatro con dimensión política que reverdeció al final de su vida (*Les possedés,* adaptación de *Los endemoniados,* de Dostoievski). También fue partidario de una Argelia multicultural y multirracial (como la África del Sur de hoy, como la Rodesia que sigue funcionando con el nombre de Zimbabwe), frente al *apartheid* que querían algunos franceses y al contrario que la limpieza étnica blanda que impuso en FLN tras llegar al poder (expulsiones masivas de *pieds noirs,* considerados todos, abusivamente y con la complicidad de la buena conciencia francesa, como explotadores, fascistas y racistas). Tanto el terrorismo del FLN como la represión oficial desgarraron el corazón de Camus, que tenía más información que los alegres izquierdistas de la *rive gauche* sobre lo que hubiera sido posible en Argelia (léanse sus *Crónicas argelinas,* tercera entrega de sus *Actuelles* periodísticos).

Una biografía nueva vale por lo que aporta de material, sí, pero sobre todo porque da una nueva perspectiva. Al margen de lo que se piense de la antigua biografía de

Herbert Lottman (Taurus), la de Todd aparece veinte años después, incluye más texto (al margen de los apéndices de la de Lottman, eliminados de la edición española) y juega con ciertas ventajas que sólo da el tiempo. Por ejemplo, el asunto de Camus y las mujeres puede ser tratado mucho mejor porque ya han muerto María Casares y Francine Camus, las principales protagonistas de su corazón y de su ámbito hogareño. El corazón de nuestro escritor no desbordó con sólo esos dos nombres. No es esta la única perspectiva mejorada por esta biografía más completa, si no más rigurosa, que sin duda se ha beneficiado del itinerario que emprendió precisamente Lottman. Habrá que invitar al lector a que se zambulla en 760 páginas de puro texto y 120 de notas e índices, objeto de una excelente traducción de Mauro Armiño.

Santiago Martín Bermúdez

Nuevas historias de la literatura española en Alemania

En esta década de los noventa han aparecido en Alemania seis historias de la literatura española (Hans Ulrich Gumbrecht: *Eine Geschichte der spanischen Literatur,* I-II, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990, 1484 pp.; Winifred Kreutzer, *Spanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buch-gesellschaft, 1991, 191 pp.; Chris-toph Strosetzki (ed.), *Geschichte der spanische Literatur.* Tübingen, Niemeyer, 1991, 404 pp.; Heinz Willi Wittschier, *Die spanische Literatur. Eiführung und spanischen Literatur im Überblick,* Stuttgart, Reclam, 1993, 433 pp.; y Hans-Jörg Neuschäfer, *Spanische Literaturgeschichte,* Weimar, Metzler, 1997, 423 pp.) y un tratado casi enciclopédido sobre historiografía literaria española (Frank Baasner, *Literaturgeschichtssch-reibung in Spanien von den Anfängen bis 1868,* Frankfurt/M., Vittorio Klostermann, 1995, 523 pp.). A primera vista parecería lícito relacionar esa diligencia con la antigua tradición que arranca de los románticos alemanes inaugurada por Friedrich Bouterwerk, autor de la primera historia de la literatura española en lengua alemana, traducida al castellano en 1829.

Pues bien, pese a los madrugadores comienzos, la presencia y recepción de la literatura española (y lo mismo podemos decir de la hispanoamericana) en el ámbito de cultura alemana fueron relativamente modestas hasta mediados de los años setenta del presente siglo. No

es éste el lugar para enumerar las causas (para más detalles, cfr. Gustav Siebenmann/Donatella Casetti, *Bibliografía de las traducciones del español, portugués y catalán al alemán, 1945-1983,* Tübingen, Niemeyer, 1985; Die-trich Briesemeister, «Panorámica de la recepción de la literatura española en la Alemania de la posguerra», en Carlos Segoviano/Sabine Segoviano (eds.), *Lengua, literatura, civilización en la clase de español: actas de las Jornadas Hispánicas de la Asociación Alemana de Profesores de Español (DSV), Schwäbisch Hall, 1986,* Bonn, Romanistischer Verlag, 1987, pp. 130-154. Dietrich Briesemeister (ed.), «Alemania y España», en *Hispanorama,* 50, 1988 (octubre), pp. 77-145; José Manuel López de Abiada/Gustav Siebenmann, *Lateinamerika im deutschen Sprachraum. Eine Auswahlbibliographie/ América Latina en el ámbito de cultura alemana. Una selección bibliográfica,* Tübingen, Niemeyer, 1998), pero sí cabe apuntar que ese considerable número de títulos de historias de la literatura española aparecidas en poco más de un quinquenio responde, sustancialmente, a tres móviles: 1.º el gradual (aunque relativo y moderado) aumento de la recepción de las literaturas hispanas de los últimos cuatro lustros en el ámbito cultural alemán ha generado una demanda considerable de obras de consulta; 2.º la imagen de España en el exterior ha cambiado decisivamente desde finales de la década de los setenta, debido principalmente a la transición democrática, a la modernización del país y a su ingreso en la UE y otros gremios internacionales: España estuvo de moda desde aproximadamente 1980 hasta comienzos de 1993, tras concluir las grandes actividades culturales, deportivas y conmemorativas del 92; y 3.º desde comienzos de los años noventa, los estudiantes de español superan en número a los de francés en la mayoría de las universidades alemanas, pasando así a ocupar el segundo puesto después de los que cursan inglés.

Dado que la mayoría de las obras señaladas en nota a pie de página llevan fecha de comienzos de la década, me limito a una breve presentación de la monografía de Baasner y del manual de Neuschäfer.

El tratado de historiografía literaria española de Baasner es fruto de un audaz, sostenido y casi desmesurado esfuerzo. Presentada como tesis de habilitación de estado, esta monografía viene a colmar una carencia endémica, sólo en parte paliada por los trabajos pioneros –y entre tanto superados– de Amador de los Ríos, Moreno García y Sainz Rodríguez, por lo que constituye ya, amén de un modelo metodológico, una referencia obligada en cuestiones de historiografía literaria española. Pero además es, por así decirlo, un «libro polivalente», ya que posibilita lecturas varias y variadas, referidas, por ejemplo, a la forma-

ción y evolución del canon literario, a la constitución y el desarrollo de los géneros, al juicio de valor literario, al papel y la relevancia de la cultura, a la instauración y evolución de la enseñanza de la literatura en la formación secundaria y universitaria, al surgimiento de la literatura nacional, al alcance político, histórico y cultural de la literatura, a las dificultades de periodización, etc. Un libro, en fin, de amena lectura, que muestra a las claras cómo las historias de la literatura desbordan los límites literarios y se adentran en los dominios de la sociología del pensamiento y de la psicología, y que confirma una vez más que Menéndez Pelayo acertaba cuando señalaba en su prólogo a la *Historia de la literatura española* de Fitzmoritz que la historiografía literaria española debía más a los foráneos que a los nativos.

En la espléndida obra concebida y editada por Neuschäfer colaboran otros cuatro hispanistas alemanes, pero la mayor parte (algo más de la mitad) se debe a la pluma del editor, que escribe con insólita voluntad de estilo y logra pergeñar páginas brillantes sobre Cervantes, la novela del Siglo de Oro y los siglos XIX y XX; y lo mismo podemos decir de los capítulos encomendados a Manfred Tietz, que traza una vibrante panorámica desde los comienzos hasta el Renacimiento incluido, y dedica un capítulo soberbio al teatro del Siglo de Oro. Los demás autores estudian, respectivamente, las crónicas del Nuevo Mundo y la mística, la lírica del Siglo de Oro y el siglo XVIII. Lo hacen con el rigor que el cometido requiere, pero la brillantez, la voluntad de estilo y el apasionamiento de sus dos compañeros de viaje desdoran los logros alcanzados en mayor medida de la deseada. Una obra señera, edita con esmero en una colección destinada exclusivamente a las historias de las principales literaturas europeas y americanas. No parece aventurado suponer que pronto será un libro de referencia obligada.

Ni que decir tiene que ambas obras deberían ser traducidas al español sin demora.

José Manuel López de Abiada

Los libros en Europa

El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895). *Guillermo Solana (ed.), Madrid, Siruela, 1997, 335 pp.*

Los escritos críticos que acompañaron esa larga trayectoria del arte francés que llamamos *impresionismo* y *postimpresionismo* no habían encontrado hueco hasta ahora en el mundo editorial; al interesado no se le facilitaban las cosas para conocer, de forma amplia y ordenada y por las propias fuentes, el panora-

ma de la crítica del impresionismo. Este trabajo lo ha hecho Guillermo Solana al seleccionar y traducir más de cuarenta textos fundamentales de entre 1867 y 1895, en los que se predica y explica la nueva visión de la pintura. Tampoco en lengua francesa existe un libro de características similares, puesto que las dos excelentes antologías *Les écrivains devant l'impressionisme,* publicado en 1989, y *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900,* del año siguiente, no cumplen el mismo objetivo que la edición preparada por Solana. Ni es tan amplia, compleja e inespecífica como la segunda, ni se limita a fuentes de escritores, como ocurre con la primera.

El propósito de Solana ha sido el exponer las tesis críticas en las que se formulan los sucesivos momentos del «impresionismo» pictórico, que van del Manet heroico al Cézanne maduro, a partir de las fuentes. Recoge testimonios de veintiséis autores distintos, entre los que se encuentran poetas y novelistas, como Huysmans, Zola, Mallarmé, Henry James, Maupassant y Verhaeren, y críticos propiamente dichos, como Duranty, Fénéon, Castagnary, Ephrussi, Chesneau y otros. A la selección, articulada en cuatro apartados, que más o menos se corresponden a las cuatro décadas de historia contempladas, antecede una muy interesante introducción y siguen cosas tan útiles como unas notas biográficas y un índice onomástico.

La fórmula «visión original», que menciona el título y desarrolla el contenido del libro, hace referencia al conjunto de elementos que componen el entendimiento de la pintura del impresionismo histórico en origen. El implícito entendido se construye a partir de una elaborada elección de testimonios sobresalientes. Solana nos conduce de una forma ordenada, discreta y veraz por un camino dificultoso, el de las innovaciones que van enriqueciendo la visión impresionista. De entre los muchos asuntos de interés que aparecen en ese recorrido, nos señala con especial énfasis la deuda que los «ojos certeros y puros» impresionistas, de los que hablaba Mallarmé, tenían con la ciencia moderna. La alianza entre ciencia y poesía, entre los progresos de una y otra, ese asunto espinoso ante el que suelen retroceder los historiadores, es tema preferente en la lectura propuesta por Solana.

El punto fundamental, el patrón con el que se mide esta parcela de la historia del arte, podría hallarse en la definición del naturalismo que Zola escribió en su *Carta a la juventud:* «la fórmula de la ciencia moderna aplicada a la literatura». Allí donde el fisiólogo Claude Bernard era puesto al frente de la estética del naturalismo, afirmaba el novelista la condición de posibilidad de una literatura y un arte entregados a la observación y al análisis, de la tarea de la cultura, guiada por la ciencia: una «vuelta a la naturale-

za». Este planteamiento antirousseauniano de la vuelta naturalista a la naturaleza, la fórmula positivista que acuña Zola, sirve de guía para caracterizar el «ojo inocente», que pinta la naturaleza sin convenciones ni retórica, que ve la realidad y la representa de acuerdo como la ve, que sólo atiende a sus impresiones, como el órgano cuyo conocimiento ha hecho posible la ciencia. La cuestión de cómo rehacer «el ojo natural» (Jules Laforgue) cambia el color de las paletas.

Los avances de la óptica fisiológica acuden a auxiliar al principio de progreso artístico. En ella se apoyan el impresionismo y sus críticos. Y, del mismo modo que el saber sobre el funcionamiento del ojo forma una nueva conciencia pictórica, también compite con los requisitos de la creación artística y propicia una compleja secuencia de relaciones y recepciones diversas, cuyos depósitos efectivos son los cuadros de una soberbia escuela y algunas de las mejores páginas que haya escrito la crítica. El entreverado de esta historia ideal de la recepción se recoge en esta antología, cuyo trazado es un arco que va del fisiologismo a la teoría del lenguaje pictórico, siguiendo las aportaciones más sugestivas. La utilidad del libro para fines didácticos hace deseable su publicación en un formato más económico del que actualmente tiene.

Javier Arnaldo

El desastre del 98. *J. Calvo Poyato, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, 257 págs.*

Libros como el de este sobresaliente estudioso del modernismo son, en verdad, indispensables para la socialización del saber histórico, una de sus dimensiones nucleares, siempre que ello no signifique hipoteca alguna sobre su cultivo especializado, esto es: que la divulgación –la alta y competente divulgación– no prime sobre las tareas investigadoras. En la avalancha inundatoria sobre el trauma del 98, la obra glosada cobra valor propio –dentro de su carácter ya señalado– por la fuerza de sus materiales, la armonía de su discurso y la finura de sus análisis, que dan como resultado una síntesis muy recomendable para poseer una imagen actualizada y firme de aquel capítulo de nuestra historia contemporánea, a la espera de que su animoso lector –o lectora– se adentre por los rincones de la crisis finisecular con el auxilio de monografías y estudios especializados.

En esencia, éstos le conducirán a la misma conclusión expuesta con nitidez en el libro de Calvo Poyato. Cuando en las maniguas resonó el eco del grito del Bayre, ningún estrato dirigente de la Gran Antilla podía albergar duda de que un régimen de autonomía profunda y sincera era ya el único medio para que la isla permaneciera vinculada a España. La propia experiencia de las metrópolis hispanoportuguesas

con sus antiguos territorios ultramarinos convertidos en repúblicas independientes –Brasil adoptará tal sistema, como es bien sabido, en 1889– y la del otro gran imperio –el británico– con el Canadá –asociado a la Corona inglesa en régimen de Conmenwealth en 1867– hacía ver con patencia que tal era la senda exclusiva para recorrer si no se quería llegar a la separación.

Los intereses de la oligarquía cubana, muy ramificados en la península hicieron, sin embargo, naufragar uno tras otro los desesperados esfuerzos de algunos gobernantes –muy en primer lugar, Antonio Maura– para llevar a puerto dicha empresa, postrera opción para un Estado que había ido ciega y desmañadamente demorando *sine die* soluciones de envergadura para un porvenir de seguro perfil.

Claro es que también existieron otras fuerzas en el desarrollo de la crisis cubana –la porción de un libro, que, como es lógico, reconstruye igualmente los jalones de la filipina–; pero fueron estos factores económico-sociales los que prevalecieron en aquella ocasión sobre cualesquiera otros. Conforme tantas veces ocurriera en nuestra historia, una pétrea reacción, maquillada oportunístamente con tintes conservadores, impuso su miopía e insensibilidad a la hora de responder a un problema generado por ella en buena parte. Y como también sucediera tantas otras veces en el pasado español, la derecha ideológica entonaría, grave y dignamente, el *requiem* por un imperio.

Los apéndices son muy atinados y ajustada la bibliografía.

José Manuel Cuenca Toribio

La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976). *Carlos Santa Cecilia, Universidad de Sevilla, 1997, 348 pp.*

Joyce fue temprana e ilustremente leído en los medios literarios de la lengua española. Baste recordar que entre sus primeros lectores y comentaristas figuran Ortega y Gasset, Borges y Marichalar. Antes de la publicación de *Ulises* y a la vez que ocurría la decisiva novedad, se fue dando razón y noticia de la deriva joyceana en el mundo: ¿impostura o genialidad, novedad o disparate, obra inicial o final? Los gallegos vindicaron su estirpe celta; los católicos liberales, su peculiar manera de ser católicos o, por mejor decir, litúrgico y eclesial; las vanguardias lo tomaron como fetiche.

Santa Cecilia, con admirable paciencia hemerográfica, va siguiendo el rastro joyceano en la prensa española y halla que, no obstante las abundantísimsa menciones, sólo se registra un estudio en forma de libro, el de Domingo García Sabell (1968) y que una influencia estrictamente literaria de Joyce en la técnica narrativa española se apunta muy tardíamente, en los años setenta, y

más bien impulsada por la renovación de estilos y procedimientos proveniente de Hispanoamérica. No deja de tener curiosa tonalidad la arremetida coetánea de Juan Benet contra el hiperrealismo de Joyce, justamente el punto en que Ortega encontraba crítico y limítrofe al escritor irlandés: exacerbar el realismo hasta reducirlo al absurdo es una manera de acabar con él.

El trabajo de Santa Cecilia es un cumplidísimo recorrido documental por el tema, que obliga a una periodización y una clasificación de materiales, de modo que pueda estructurarse una historia de la recepción joyceana en nuestra lengua, al tiempo que se razona la historia literaria misma de este período. Si no todas las referencias tienen la misma calidad y comparable interés, como es previsible, en todos los casos sí aportan datos indiciarios sobre la imaginación de la crítica y el cribado público lector con que contó Joyce entre nosotros.

Conversaciones con Kafka, *Gustav Janouch, traducción de Rosa Sala, Destino, Barcelona, 1997, 350 págs.*

Janouch (1903-1968) tuvo una existencia más bien kafkiana: su padre se suicidó, él participó en la Resistencia y fue encarcelado por sus compañeros comunistas, quedó viudo y su hija murió en plena niñez. A los veintiún años perdió a su padre natural, con quien tenía malas relaciones, y a su padre simbólico y efectivo, Franz Kafka. Curioso remate de una historia en la cual Kafka, según sabemos, se enfrentaba con un padre insustituible, con el cual no podía identificarse ni aspirar a heredarlo. La literatura fue su figura paterna, seguramente más poderosa que cualquier papá meramente anecdótico.

En este libro, precisamente, se advierte el poder paterno de Kafka atestado por Janouch, quien fue recogiendo dichos y paseos del escritor, al cual trató casi diariamente durante unos años de su juventud, acaso los únicos «verdaderos» de su vida. Lo llama «doctor Kafka» y transcribe desde la más trivial y sobada opinión hasta la más sutil reflexión de una mente poderosa, madura, aforística y dotada de talento poético, como para convertir su saber en buena prosa.

Janouch, seguramente, se queda fuera de la mayor parte de ese territorio inagotable, pero le cabe el incansable mérito de haberlo explorado con devoción y cierto temor reverencial, dejándonos el testimonio de un Kakfa atento a la minucia de la historia y, a la vez, a las recaídas de los asuntos circulares, míticos y trágicos de la condición humana. Se retrata en su discurso como el hombre desarraigado de todo lugar (no tiene casa propia), de toda lengua (escribe en alemán porque no sabe hebreo ni checo), de todo género, hasta de toda edad,

pues nada nos dice de su vida íntima. Hay una antropología en la palabra kafkiana, desde luego: la identidad humana se dibuja en el espejo de la tragedia cuando todo ha terminado en la vida del sujeto. Una antropología que surge de la necesidad religiosa de una mentalidad severamente laica, en la cual lo sagrado es la vida misma como existencia: la verdad y el tiempo –el de la vida cotidiana– son misterios y, a la vez, evidencias. Toda una fórmula poética que encierra el mundo pesadillesco de Kafka, ese hombre que no podía contar sus sueños.

Janouch confiesa no poder leer los libros de Kakfa. Cabe sospechar que, para kafkiano, le bastaba con su propia vida y para literatura kafkiana, lo que su memoria recuerda haber oído de aquel sombrío y amable abogado de una sociedad de seguros praguense.

Palomar, *Italo Calvino, traducción de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1997, 108 págs.*

Repaso y despedida narrativa de Calvino, el personaje de Palomar (no casualmente, como apunta expresamente el autor, nombre de un observatorio astronómico, argentino como la hormiga calviniana) es el perfil de escasos trazados en tinta del narrador que suele hacerse cargo de sus historias: un mirón sereno y perplejo, consciente de su tenue herramienta racional, pero apasionado por su dimensión cósmica, un enamorado de la novedad cotidiana, un curioso en el doble sentido de la palabra, o sea: alguien que se fascina por la rareza y que no se detiene ante lo oculto.

Cuento y reflexión filosófica, pensamiento anecdótico, mínimo acontecer y *minima moralia,* Palomar nos devuelve a una de las querencias fuertes de Calvino: la novela filosófica del siglo XVIII, una irónica consideración de este mundo que se quiere armonioso como la razón sueña que es, y que permanece disperso en sus incontables dimensiones de incógnita. Mundo solitario y astral, a la vez que poblado de gentes, animales grandes y pequeños, vegetales gigantescos o microscópicos. Palomar recorre la naturaleza y, a distancia, observa a su vecindario, y al final de su parábola (la textual) advierte que ha ido, inopinadamente, aprendiendo a morir, a ese no ser sin posibilidades que sigue a la muerte y que es el armonioso equivalente del no ser prenatal, el haz complejo de nuestras virtualidades, o sea nuestras virtudes y sus hermanos, nuestros vicios.

Vida, aventuras y muerte de Don Juan, *Giovanni Macchia, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1998, 334 págs.*

Macchia es uno de los más conocidos estudiosos de las letras francesas en Italia y, lentamente, sus libros

se están traduciendo al castellano. Éste que presenta Tecnos reúne una serie de textos menores sobre el tema del Burlador y el Convidado de Piedra, en francés y en italiano, algunos anónimos, con el curioso añadido de un pasaje latino del teólogo Paul Zehentner. Todo ello acredita la vigencia del mito en el barroco y el siglo XVIII.

Precede a los textos un estudio de Macchia acerca de diversos aspectos del mito de Don Juan. En parte, como encarnación del amor moderno y secularizado, el llamado «maquiavelismo» amoroso, en oposición al petrarquismo idealista de fines del medievo. Racionalizado y profanizado, el amor moderno descalifica el sentimiento como mera ilusión, despersonaliza la relación amorosa y propende a la promiscuidad y la instintividad. Por paradoja, llegado el romanticismo, Don Juan se convierte en paradigma del enamorado romántico, que aspira a la redención y la busca en una mujer ideal, que lo lleva a la desazón de un recorrido infinito.

Macchia sigue el itinerario con su habitual erudición, su amenidad expositiva y su agudo sentido de la observación menuda. Vincula géneros literarios y mantiene la relación entre literatura y música, que en este ejemplo es contante (Mozart, Hoffmann, Richard Strauss, etc.). Finalmente, al llegar al siglo XX, nos encontramos con la crítica paródica del mito, a cargo de Bernard Shaw, Apollinaire y Frish.

El mito donjuanesco es central en el imaginario moderno, pues muestra, en lo erótico, la aspiración a la universalidad cósmica del hombre fáustico, característico del humanismo, sus crisis y recaídas. Nunca sobra seguirle la pista hasta hundirse en las raíces anónimas de la pantomima, la farsa y la saltimbanquia donde empezó a trastabillar y balbucear el teatro moderno.

Contra el catolicismo, *Alberto Cardín, edición y prólogo de Manuel Delgado Ruiz, Muchnik, Barcelona, 1997, 282 págs.*

Reúne este volumen una serie de artículos periodísticos de Cardín (1948-1992), en torno al fenómeno de las religiosidades de nuestro tiempo, vistas desde el ángulo de la antropología cultural y la historia de las religiones, disciplinas que interesaron especialmente al autor. El título, aunque atractivo, es reductor y engañoso.

El tema recurrente en la meditación de Cardín es la autocrítica del pensamiento ilustrado, que nació como crítica de la religión estatuida. Al cabo de dos siglos, las iglesias siguen en pie y quienes han intentado destruirlas, han desaparecido. Desde luego, ya no hay fanatismo organizado ni librepensamiento agresivo, ni comevelas ni comecuras, pero la necesidad cultural de una organización que asegure la última realidad y la definitiva bon-

dad del universo, sigue firme y en pie.

Estas perplejidades del pensamiento moderno llevan a Cardín a considerar la verdadera religiosidad, la del número y el átomo, ajena a cualquier ritualismo, a cualquier liturgia, a toda exteriorización. Pero la importancia social de las religiones es la contraria, o sea la de organizar a los conjuntos humanos en torno a unas ceremonias repetitivas, conducidas por especialistas.

El catolicismo conoce un nuevo auge por la caída del comunismo, que demuestra su inanidad, a la vez que pone al socialcristianismo como única opción viable al mundo neoliberal, ateo y materialista. Por otra parte, cobran nuevo vigor los fundamentalismos religiosos (puritano, judío, musulmán) en su propuesta de mostrar la verdad de la historia y el cimiento inconmovible de la vida.

Cardín, mente laica y racionalista, no desdeña ni mucho menos ignora este lado numinoso (y tan poco luminoso) de la condición humana. Lo considera con perplejidad y lo valora como síntoma antropológico. El hombre es humano porque necesita de los dioses, los insoportables dioses.

El sigilo de la memoria. Tradición y nihilismo en la narrativa de Dostoievski, *Mónica Codina, Eunsa, Pamplona, 1997, 298 pp.*

La obra de Dostoievski ha sido vista como una predecesora de la narrativa policéntrica, polifónica y relativista de nuestro siglo. Siguiendo este hilo rojo (con apoyaturas varias: Mijaíl Bajtín, Claudio Magris, Romano Guardini), Codina explora detalladamente el universo psicológico y mítico del escritor ruso, donde encuentra una dialéctica entre destino y regeneración, conducta activa y memoria sigilosa. Los personajes de Dostoievski protestan y agradecen a la Providencia, ejerciendo una peculiar religiosidad. Son cristianos, porque creen en la salvación, y son, obviamente, monoteístas, porque creen en el sentido de la historia y la posibilidad de contarla. Pero su cristianismo no es dogmático: apela a la leyenda de un origen que no puede revelarse del todo, y una verdad fuerte y única pero indemostrable.

Esta religiosidad angustiosa y desgarrada por su propia dialéctica, o sea el juego de sus contradicciones, anticipa a otra corriente decisiva en el pensamiento del siglo XX: el existencialismo. En la búsqueda de lo que Codina llama «sentido ilativo de las experiencias», hay un reclamo de una nueva racionalidad, esa nueva razón de vida que no es la razón del racionalismo, sino una razón existencial, razón que encarna y vive su vida y su muerte, razón agónica.

El trabajo de Codina es minucioso y abunda en casos que desmontan y reconstruyen las fábulas dostoievskianas al ritmo de la exploración filosófica (más estrictamente: antropológica) que anima a la autora. En

la escasa bibliografía sobre Dostoievski en lengua española, es un intento sistemático y sostenido de relectura de este autor tan anclado en su siglo y tan inexcusable en el perfil del nuestro.

Seguir viviendo, *Ruth Klüger, traducción de Carmen Gauger, prólogo de Jorge Semprún, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997, 282 págs.*

Nacida en Viena en 1931, la autora vivió su infancia durante la vigencia de las leyes raciales de Hitler y su adolescencia en diversos campos de concentración. Luego estudió en Europa y Estados Unidos, convirtiéndose en germanista. Su padre fue asesinado por los nazis y su madre cumplió algunas tentativas de suicidio, a lo largo de sucesivos matrimonios.

Klüger, en lugar de hacer una crónica fácil en abundantes detalles atroces, organiza su pasado a partir de datos esenciales, lo convierte en una historia. En ella se ve como judía perseguida por los antisemitas, como mujer humillada por los varones, como extranjera que intenta ser admitida por los alemanes, cuya cultura venera, y no lo consigue. No volverá a tener infancia ni adolescencia y para siempre su memoria la llevará a los escenarios de la humillación. La vida se torna, entonces, un apasionado y empecinado proyecto de supervivencia, sin fines ulteriores: la vida sólo sabe que quiere seguir viva. Una verdad elemental, que surge como un alarido de protesta contra la sofisticación homicida de nuestro siglo.

Desprovista de padre, rodeada de mujeres que pelean por un lugar en el mundo, Klüger se ve transformada en lo que nunca quiso ser: una luchadora. A veces, su angustia de muerte la lleva a la depresión: estoy muerta, no puedo morir. Un accidente de coches al volver a Alemania la confirma en su posición de perseguida y enésima vencedora de la muerte. La vida es un triunfo sobre la aniquilación, un triunfo que se instala en cada minuto del tiempo que nos ha sido acordado para sobrevivir.

Exento de cualquier patetismo, objetivo, reflexivo y escueto, el relato acaba imponiéndose al lector sin el menor gesto de evidencia. Si hay algo más que se puede hacer con la vida, aparte de prolongarla, es comprometerla con la historia.

B. M.

Agenda

El Buzón del Hispanista

El Instituto Cervantes ha inaugurado recientemente un Centro Virtual para difundir la lengua, la literatura y las diversas culturas del mundo hispánico. Además de ofrecer distintos materiales para quienes trabajan en la enseñanza del español, cuenta con un buscador de internet, el Oteador, y cuatro foros de discusión virtual: didáctico, el español de hoy y mañana, general y Buzón del Hispanista, en el cual participan investigadores, escritores, profesores y estudiantes, en torno a estos temas: el estado actual de la poesía, la escritura femenina y la masculina, Borges y la realidad virtual. Además, se ha abierto una encuesta sobre las diez obras más importantes de la literatura escrita en castellano.

Para visitar el foro se puede acudir a los programas netscape o explorer, en la siguiente dirección: http://cvc.cervantes.es/foros/forohis/

En América

Casa del Escritor Habanero

La Casa del Escritor Habanero, fundada el 17 de mayo de 1991, está adscripta al Centro Provincial del Libro y la Literatura de La Habana, formando parte del sistema de instituciones del Instituto Cubano del Libro (ICL). A nuestra institución están vinculados más de un centenar de escritores, poetas, investigadores y periodistas de La Habana, con los que mantiene estrechas relaciones de atención, intercambio y colaboración.

Los objetivos, actividades y proyecciones fundamentales de la Casa son los siguientes:

• Promover la obra de los escritores habaneros, que abarca todos los géneros de la literatura (narrativa, poesía, décima, dramaturgia, ensayo, testimonio, así como los diferentes géneros de la literatura para niños y jóvenes). Con tal propósito se creó la Editorial «La Puerta de Papel», que ha publicado hasta la fecha 55 títulos.

Además promueve las obras de autores cubanos, enviándolas a otras editoriales, revistas y publicaciones periódicas nacionales y extranjeras. Asimismo hacen llegar las convocatorias a concursos y certámenes literarios que llegan desde todas partes del mundo.

Para ampliar sus horizontes creativos y culturales la Casa organiza encuentros de escritoes, talleres, seminarios y cursos de superación.

• La Casa convoca cada dos años al Concurso Literario *Premio La Habana,* al Concurso Internacional *Ópera Prima,* y al Coloquio Internacional *La literatura española en el exilio.*

La dirección postal de la Casa es: Ave 41, n.º 6204. C/ 62 y 64. San Antonio de los Baños. Provincia de La Habana. Cuba. CP 32500.

El fondo de la maleta

El sueño de Westfalia

En 1648, tras cinco años de negociaciones voluntariamente demoradas, las potencias europeas firmaron en Münster y Osnabrück el tratado que se conoce como Paz de Westfalia. España lo desconoció y continuó su guerra particular con los franceses hasta que, en 1653, extenuados ambos contendientes, celebraron la Paz de los Pirineos.

Historiadores hay que consideran el conflicto –de trasfondo religioso– como la primera guerra mundial. El tratado westfaliano, por su parte, se suele denominar *Código de las Naciones* y de él arranca una disciplina prestigiosa y sufrida, que a veces avergüenza más que honra a nuestra civilización: el derecho internacional público.

No resultaba casual que la paz se firmara en Alemania, cuna de la Reforma y núcleo de las guerras de religión. Los alemanes adquirieron la libertad religiosa y un tratamiento igual para católicos, luteranos y calvinistas, con abstracción de los cultos mayoritarios en cada Estado particular. Revisado en Utrecht en 1713, el texto westfaliano sirvió para regir el mapa y el equilibrio de Europa, prácticamente, hasta la Revolución francesa. Si echamos una ojeada a los atlas históricos, advertimos que las únicas fronteras subsistentes hasta hoy son las de Francia y la península Ibérica. El resto de Europa es otra Europa. Y en el futuro, una tercera: la Europa de la integración que se funda, precisamente, en los principios del derecho internacional público.

Ya Francisco de Vitoria, en pleno humanismo, había diseñado la bella construcción de un mundo en el que la guerra es siempre mala y anómala, y la paz, buena y deseable. Vitoria consideraba ilegítimos los conflictos bélicos de argumento religioso y reclamaba la igualdad entre los Estados soberanos. Imaginaba una suerte de República de la Humanidad, una comunidad internacional que fuera la configuración política de la sociedad humana.

El Papa protestó de los términos westfalianos, porque significaban reconocer a la herejía un estatuto de religión normalizada. Más al fondo, la oposición papal apuntaba al carácter profano del Estado moderno, un poder absoluto, no sometido a cortapisas legales, aunque obediente a Dios y la naturaleza, pero ajeno al derecho divino. Por ello, una misma nación podía tener religiones diversas, mutuamente respetadas en un marco de tolerancia. Jean Bodin lo venía diciendo desde el siglo anterior, el siglo de Vitoria.

Westfalia fue el triunfo del llamado «derecho natural» que, por paradoja, es el más artificial de los derechos, porque deja atrás el estado de naturaleza y da lugar al contrato social que protege al hombre, precisamente, de sus impulsos meramente naturales. Si acaso –como quieren los maestros iusnaturalistas: Grocio, Pufendorf, Altusio y hasta el mismo Hobbes– se basa en la naturaleza humana, pero no en la revelada por la religión, sino en la estudiada por la ciencia laica. El Estado hobbesiano es una persona abstracta y ficticia, una necesaria ficción, que puede montarse y desmontarse conforme la deriva del pacto social.

Todo estaba preparado en Westfalia para la paz perpetua, al extraerse las relaciones entre Estados del mundo religioso y llevarlas a un espacio secularizado. La historia dijo no: el Estado absoluto se tornó sagrado y, tras la Revolución francesa, su lugar fue ocupado por la sagrada nación. Pero queda en pie la hermosa visión westfaliana de un modo regido por la razón laica y universal, donde todo puede convenirse y negociarse.

Hoy tenemos las Naciones Unidas, un vacilante esbozo de justicia internacional por crímenes de guerra, un derecho bélico. Nuestro deber civilizado es repetir las palabras de Westfalia, con la esperanza de que su conjuro se vuelva sólida realidad.

El doble fondo

El pintor Antonio Lorenzo

Antonio Lorenzo nació en Madrid en 1922 y tiene en su haber una obra numerosa, expuesta en multitud de ocasiones en las galerías de nuestro país y del extranjero, además de contar con obra en museos y colecciones particulares. Es miembro fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. El mismo pintor previene a todo crítico de que lo que su obra quiere es manifestarse no ser interpretada. Esta advertencia tiene, a mi entender, dos caras: por un lado señala

que lo que el pintor quiere no son las palabras sino las imágenes y por el otro que hay que entender toda aproximación crítica con un *granus salis,* es decir, como un producto ligeramente bizantino. Pero hay algo más y que está en la obra misma de Lorenzo, en la más significativa y que se inicia, aunque aún no de manera muy clara, a finales de los años sesenta, aquella realizada con materiales de desechos: máquinas, bobinas, tuberías, cables, llaves, tornillos, chatarras, y pintura. No se trata de instalaciones sino de cuadros con un fuerte apoyo en la tradición pictórica. Todos esos materiales de uso, fragmentados y fuera de su utilidad, son transformados en otra cosa. Son instrumentos desinstrumentalizados y convertidos en elementos de un lenguaje superior, el pictórico. Al igual que el poeta transforma la chatarra verbal en poesía, el pintor Antonio Lorenzo transforma los residuos de nuestro mundo cotidiano en cuadros, en objetos duraderos. Francisco Calvo Serraller afirma (en el texto del catálogo de la exposición en Soledad Lorenzo de 1987) que nuestro pintor no concibe «[...] la máquina ni en el sentido conceptual de Duchamp ni en el emblemático de Picabia. Tampoco en el sentido mítico-religioso de Tinguely». Serraller señala que Antonio Lorenzo utiliza la máquina, tanto en pintura como en escultura, como sugerencia en el sentido musical del término; se trata, dice con acierto «maquinaciones pictóricas». Es cierto, pero no podemos olvidar el sentido poético y humorístico de sus maquinaciones, de las vueltas que da a los tornillos y pequeños aviones para convertirlos en elementos esenciales de la composición pictórica. Antonio Lorenzo, heredero de Paul Klee en algunos momentos, es un pintor moderno profundamente anclado en la tradición, es un pintor, por lo tanto, que tiene en cuenta la historia de la pintura, no para repetirla sino para continuarla.

Su análisis de los objetos y deshechos no es analítica, tampoco la crítica de los mismos es panfletaria. Hay crítica, pero está hecha desde los presupuestos mismos de la pintura: al transformar los referentes conocidos nos propone una nueva realidad, trasciende el lenguaje limitado, práctico, de nuestra vida cotidiana. Poesía e ironía, humor y belleza son aliados de una búsqueda. En ocasiones los objetos de uso son sometidos a la prueba mayor: la abstracción. Expuestos a la tensión dinámica de la pintura, ya no recuerdan nada, ya no sirven porque el pintor les ha devuelto su dignidad. No al objeto, no al uso ni al instrumento sino al contemplador. Aunque Antonio Lorenzo no es del todo un artista abstracto, sí lo es en muchas ocasiones o está cerca de serlo porque lo que quiere es, más que ninguna otra cosa, la obra. De ahí la reticencia e ironía frente a la crítica –palabra con-

ceptual– y la atracción y rechazo de los objetos: elementos marcados por el uso. Las esculturas, grabados y pinturas de Antonio Lorenzo hacen de las cosas de todos los días, una experiencia personal; de las chatarras del tiempo una búsqueda de los juegos primeros, una búsqueda de la inocencia.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Narrador argentino (Buenos Aires).
JAVIER ARNALDO: Crítico de arte español (Universidad Complutense, Madrid).
JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO: Historiador español (Universidad de Córdoba).
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ: Poeta y crítico español (Universidad de Jena).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Universidad de Oxford).
JOAN ESTRUCH TOBELLA: Profesor de literatura española (Universidad Central de Barcelona).
JAMES FENTON: Crítico y ensayista inglés (Universidad de Oxford).
JAVIER FRANZÉ: Doctor en Ciencias Políticas argentino (Universidad Complutense de Madrid).
GUSTAVO GUERRERO: Crítico y ensayista venezolano (París).
LEOPOLDO HONTAÑÓN: Crítico musical español (Madrid).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Crítico y ensayista español (Universidad de Berna).
SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ: Crítico musical y dramaturgo español.
ADAM MICHNIK: Escritor y periodista polaco.
CÉSAR ANTONIO MOLINA: Poeta y crítico español.
JOSÉ MIGUEL OVIEDO: Crítico y ensayista peruano (Universidad de Pennsylvania).
JAVIER DE NAVASCUÉS: Crítico y ensayista español (Universidad de Navarra).
BRAULIO PERALTA: Escritor y periodista mexicano.
JEAN STAROBINSKI: Escritor suizo francófono (Universidad de Ginebra).
DOMINIQUE VIART: Crítico y ensayista francés (Universidad de Lille).

La balsa de la Medusa

Número 44 1997

REVISTA TRIMESTRAL

R. Morris, *El arte de Donald Davidson.* **A. Bowie,** *Música, lenguaje y literatura.* **J. Arnaldo,** *El séptimo arte a la luz del pirófono.* **J. Vázquez de Castro,** *El pintor Tony Stubbing en España. 1946-1955.* **P. Fdez. Albaladejo,** *La identidad de la Facultad de Filosofía y Letras.* **J. M. Parreño,** *Blai Bonet.* **A. Gómez Ramos,** *Gadamer y el nacionalsocialismo.* **W. Castañares,** *Razón y lenguaje en la perspectiva del fin de siglo.* **M.ª José Alcaraz León,** *El arte en el espejo.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 55.00
Socio Protector	U$S 80.00
Institución	U$S 70.00
Institución Protectora	U$S 80.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 30.00
Socio Latinoamérica	U$S 30.00
Institución Latinoamérica	U$S 35.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

Erika Braga
IILI - *Revista Iberoamericana*
1312 CL - University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829 • e-mail: iili+@pitt.edu

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en...

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año..................................	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año..................................	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año..................................	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año..................................	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossier:
José Luis Cuevas

Jean Starobinski
¿Es posible definir el ensayo?

Rainer María Rilke
Poemas inéditos

Jorge Edwards
Los días de la difícil juventud

Carlos Meneses
Una carta juvenil de Borges

Entrevista con Fernando Chueca Goitia



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.